

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO  
Scuola di dottorato *Humanae Litterae*

Dipartimento di Beni culturali e ambientali  
Corso di dottorato in Scienze dei Beni culturali e ambientali – XXVIII ciclo



TESI DI DOTTORATO DI RICERCA

Il cantiere decorativo del deambulatorio del Santuario di  
Santa Maria dei Miracoli presso San Celso a Milano

L-ART/02

Tutor  
Prof. Giovanni Agosti

Coordinatore del dottorato  
Prof. Alberto Cadioli

Dottorando  
Federico Maria Giani  
Matricola R10120

Anno accademico 2014-2015



## INDICE

7	<b>Capitolo 1 – «still a Museum». Una prospettiva storico-artistica sul Santuario</b>
9	1.I – Bramante e Annibale Fontana
13	1.II – Le «varie pitture» e le «diverse tavole»
18	1.III – «governare tanto nel temporale quanto nel spirituale». La Fabbrica e i fabbricieri
27	<b>Appendice 1 – Repertorio di stampe per la fortuna visiva di Santa Maria dei Miracoli</b>
29	1.I – Vedute dell'esterno del Santuario
55	1.II – Vedute dell'interno del Santuario
61	1.III – L' <i>Assunta</i> di Annibale Fontana
71	1.IV – L'affresco miracoloso
87	1.V – Il <i>Congedo di Cristo</i> di Carlo Urbino
93	1.VI – La <i>Madonna delle lacrime</i>
97	<b>Appendice 2 – Santa Maria dei Miracoli nelle guide del Santuario e della Città (1671-1997)</b>
99	Navata sinistra 1 <sup>a</sup> campata
105	2 <sup>a</sup> campata
111	3 <sup>a</sup> campata
115	4 <sup>a</sup> campata
119	5 <sup>a</sup> campata (arcone)
121	6 <sup>a</sup> campata (tiburietto settentrionale e cappella dell'Assunzione)
127	7 <sup>a</sup> campata (arcone)
129	Deambulatorio 1 <sup>a</sup> campata (San Paolo)
133	2 <sup>a</sup> campata (San Pietro)
135	3 <sup>a</sup> campata (San Gerolamo)
139	4 <sup>a</sup> campata (Sant'Ambrogio)
143	5 <sup>a</sup> campata (San Giovanni Battista)
147	6 <sup>a</sup> campata (Santa Maria Assunta)
151	7 <sup>a</sup> campata (San Gregorio Magno)
155	8 <sup>a</sup> campata (Sant'Agostino)
157	9 <sup>a</sup> campata (San Francesco)

161	Navata destra	7 <sup>a</sup> campata (arcone)
163		6 <sup>a</sup> campata (tiburietto meridionale e cappella di San Rocco)
171		5 <sup>a</sup> campata (arcone)
173		4 <sup>a</sup> campata
179		3 <sup>a</sup> campata
183		2 <sup>a</sup> campata
189		1 <sup>a</sup> campata
195	Sagrestia	
<b>209</b>	<b>Appendice 3 – I fabbricieri del Santuario (1490-1556)</b>	
211	3.I	– Elenco cronologico
227	3.II	– Elenco alfabetico
235	3.III	– Profili biografici
<b>249</b>	<b>Capitolo 2 – 1540-1566. Il cantiere decorativo del deambulatorio</b>	
252	2.I	– Prima del 1540. Maestro Gerolamo da Novara, Cesare Magni e maestro Giorgio
256	2.II	– 1540-1544. Gaudenzio Ferrari, Andrea de Conti, Alessandro Bonvicino detto il Moretto, Cristoforo Bossi e Calisto Piazza
264	2.III	– 1553-1557. Andrea de Conti e Calisto Piazza
269	2.IV	– 1557-1566. Carlo Urbino, Paris Bordone, Antonio Campi, Giovanni da Monte, Battista da Legnano, Giovanni Antonio Buzzi e maestro Giuseppe di Giovanni
282	2.V	– Dopo il 1566. Maestro Battista, Giovan Pietro e Gerolamo Sormani, Giuseppe Giovenone il vecchio, Giuseppe Monza e Simone Peterzano
289	2.VI	– Una lunga postilla: vicende del deambulatorio dall'età borromaica a oggi
<b>301</b>	<b>Scheda 1 – Gaudenzio Ferrari. <i>Battesimo di Cristo</i> (1540-1541)</b>	
<b>321</b>	<b>Scheda 2 – Andrea de Conti. Stucchi delle volte delle campate di San Paolo, San Pietro e San Gerolamo (1540-1542); Stucchi del tiburietto meridionale, della volta della cappella di San Rocco e delle volte delle campate di San Giovanni Battista e Sant'Ambrogio (1553); Stucchi della volta della campata di San Gregorio (1555)</b>	
<b>351</b>	<b>Scheda 3 – Alessandro Bonvicino, detto il Moretto. <i>Conversione di Saulo</i> (1540-1541); Affreschi della campata di San Paolo (1540-1541)</b>	
<b>395</b>	<b>Scheda 4 – Cristoforo Bossi. Affreschi della campata di San Pietro (1542-1543)</b>	

- 407 Scheda 5 – Calisto Piazza. *San Gerolamo* (1542-1544); Affreschi della campata di San Gerolamo (1542-1544)
- 423 Scheda 6 – Calisto Piazza. Affreschi del tiburietto meridionale, della cappella di San Rocco e delle campate di San Giovanni Battista e Sant’Ambrogio (1553-1555)
- 441 Scheda 7 – Calisto Piazza e Carlo Urbino. Affreschi delle campate di San Gregorio Magno, stucchi e affreschi delle campate di Sant’Agostino e di Santa Maria Assunta (1556-1557)
- 471 Scheda 8 – Carlo Urbino. *Assunzione della Vergine* (1556-1557); *San Renato vescovo* (1556-1557)
- 487 Scheda 9 – Carlo Urbino. Stucchi e affreschi della campata di San Francesco (1557-1558); Stucchi e affreschi degli arconi (1557-1558)
- 511 Scheda 10 – Carlo Urbino. Stucchi e affreschi della cappella dell’Assunzione e del tiburietto settentrionale (1558-1561)
- 525 Scheda 11 – Paris Bordone. *Madonna con il Bambino, San Giuseppe, San Gerolamo e gloria di angeli musicanti* (pala), *Angioletti con l’emblema della Scuola Grande di San Rocco* (dadi), *San Rocco soccorso dall’angelo* (predella), *Dio Padre con gloria di angeli* (cimasa) (1559 circa)
- 551 Scheda 12 – Antonio Campi. *Resurrezione di Cristo* (1560)
- 563 Scheda 13 – Giovanni da Monte. Frammento di fregio (1560 circa)
- 577 Scheda 14 – Carlo Urbino. *Congedo di Cristo* (1566)
- 599 Regesto
- 781 Bibliografia



## CAPITOLO 1

### «STILL A MUSEUM»

#### UNA PROSPETTIVA STORICO-ARTISTICA SUL SANTUARIO

Le origini del Santuario di Santa Maria dei Miracoli rimontano all'età di Sant'Ambrogio, e più precisamente all'invenzione dei resti di San Celso in un'area cimiteriale all'esterno della cerchia muraria romana, nello stesso campo denominato *ad tres moros* che custodiva le reliquie di San Nazaro. In memoria del ritrovamento il Santo arcivescovo avrebbe fatto erigere «un pilastrello con un poco d'un volto», e «quivi per riverenza di quel santo martire [...] egli ci fece pingere una bella figura della Vergine Maria madre di Dio», divenuta in breve tempo oggetto di venerazione<sup>1</sup>. Nei secoli successivi poco distante dal pilastrello sorgono le due chiesette di San Nazaro in Campo e di San Celso<sup>2</sup>, la seconda delle quali è affidata alle cure di una comunità benedettina negli ultimi anni dell'arcivescovado di Landolfo II Carcano (979-998). Inclusa per quattro secoli nell'area del recinto monastico di San Celso, nel 1430 – grazie al patrocinio di Filippo Maria Visconti – la piccola edicola campestre viene ampliata e trasformata in un vero e proprio edificio di culto intitolato a Santa Maria presso San Celso. Il 30 dicembre 1485 l'affresco, già ritenuto miracoloso, compie il più importante dei suoi prodigi: mentre in città imperversa una pestilenza, la stessa che offrirà lo spunto a Bettino da Trezzo per comporre la sua *Letilogia*<sup>3</sup>, al termine della celebrazione eucaristica circa trecento persone osservando l'immagine assistono all'apparizione della Vergine. Negli anni immediatamente successivi l'afflusso di devoti

---

<sup>1</sup> MORIGIA 1594, p. 5. La storia del Santuario si ricostruisce a partire da: MORIGIA 1592, pp. 383-390; 1594; PURICELLI 1656, nn. XLVIII, CXXI, CXXVIII, CLX; SEMENZI 1700; SASSI 1765; RHO 1772; MOSCHENI, PORRO post 1772; G. L. 1818; MARGARITA 1862; ROTTA 1885; *Cenni* 1927; MAGGI 1951; REGGIORI 1968; PATETTA 1987, pp. 199-206; RIEGEL 1998; 2002.

<sup>2</sup> Per la chiesa e il monastero di San Celso vedi la bibliografia indicata nella nota precedente; per San Nazaro in Campo non esiste ad oggi uno studio che ne ripercorra le vicende.

<sup>3</sup> DA TREZZO 1488, che sebbene non menzioni il miracolo, ricorda genericamente come per placare la peste si commissionasse la realizzazione di immagini sacre, fra le quali «Altri de far depinger la Regina / de tutte gratie col suo figlio in brazo» (DA TREZZO 1488, p.31; ma vedi anche AGOSTI 1997b, pp. 73, 89 nota 108). In attesa dell'edizione alla quale sta lavorando Silvia Isella Brusamolino, per la *Letilogia* vedi: BARBIERI 1993; ISELLA BRUSAMOLINO 2009; 2013.

crebbe in maniera esponenziale, tanto che già nel 1490 viene istituita una fabbrica incaricata della costruzione di un nuovo Santuario<sup>4</sup>, quello ancora oggi esistente.

Non è tuttavia esclusivamente merito del valore devozionale riconosciuto all'affresco, così come ad altri dipinti e sculture conservate al suo interno, se nei secoli successivi il Santuario risulta uno dei luoghi di culto più prestigiosi di Milano, celebrato senza eccezioni come tale dall'intera produzione periegetica cittadina<sup>5</sup>.

Nel 1858, durante una delle sue visite all'edificio, Otto Mündler annota sul proprio diario di viaggio che «S. Maria presso S. Celso – is still a museum», in ragione di un patrimonio artistico – sopravvissuto quasi indenne al periodo delle spoliazioni giuseppine e napoleoniche – che per il conoscitore tedesco è pari solo a quello di Santa Maria delle Grazie, «which [...] heaped up treasures upon treasures»<sup>6</sup>.

Ancora nei primi anni del secondo dopoguerra, il Santuario è frequentato tanto dai fedeli quanto dagli storici dell'arte: una situazione ben diversa da quella attuale che, nel disinteresse generale dei cittadini per la storia della propria città, vede Santa Maria presso San Celso inclusa nella lista dei luoghi ormai sconosciuti ai milanesi.

Pur tenendo conto di una serie di condizioni oggettivamente sfavorevoli alla fruizione dell'edificio – la pessima illuminazione artificiale, la scarsa visibilità di molte zone anche in condizioni di luce naturale, nonché alcune infelici scelte di arredo interno<sup>7</sup> – bisogna

---

<sup>4</sup> Per la Fabbrica e i fabbricieri vedi più avanti, al sottocapitolo 1.III.

<sup>5</sup> Purtroppo non ho avuto modo di analizzare approfonditamente due interessanti questioni relative alla promozione del patrimonio pittorico del Santuario che spero di approfondire in futuro: la prima riguarda i numerosi permessi concessi dai fabbricieri, a partire dall'inizio del Seicento, ai pittori che facevano richiesta di poter copiare le pale d'altare: la maggior parte di queste testimonianze – ma non tutte – si trova in: ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Chiesa 16 (Pittura e Scultura. Pittori e Scultori), cart. Permessi accordati a diversi pittori...; la seconda è invece relativa alla costruzione di una «galleria che si è proposto di fare in questa Fabbrica per riponer li quadri, et altri apparati»: Regesto, docc. 132-134.

<sup>6</sup> *The Travel Diaries* 1855-1858, pp. 193-194. Otto Mündler (1811-1870) aveva già visitato Santa Maria presso San Celso almeno cinque volte: il 12 dicembre 1855 (p. 87), il 20 gennaio 1856 (p. 95), il 26 gennaio 1856 (p. 100, «to look out for a frame, but the pictures are covered»), il 1 marzo 1856 (p. 101) e il 23 marzo 1856 (p. 106), alcune di queste in compagnia di Giovanni Morelli (1816-1891). Per il periodo delle spoliazioni giuseppine e napoleoniche: Capitolo 2.VI.

<sup>7</sup> Tutte condizioni, peraltro, puntualmente rilevate dalla guidistica almeno dalla seconda metà del Settecento, per esempio: GALLARATI 1777, p. 51, «Sarebbe desiderabile che fossero levati i confessionari intorno al coro, per godere liberamente le tavole con i piedistalli soggetti, i quali sono di buon gusto, e d'ottimo discernimento»; CAVAGNA SANGIULIANI 1865, p. 37, nota 1, «È strano come un così distinto quadro [il *Battesimo di Cristo* di Gaudenzio Ferrari allora collocato nella quarta campata della navata destra: Scheda 1] sia stato collocato in una tanto infelice



ammettere come la scarsa fortuna di cui gode oggi il Santuario dipenda, almeno in parte, da una conoscenza superficiale di quelle stesse opere che per secoli hanno costituito motivo di attrazione e interesse per fedeli e visitatori.

Per far fronte a questa carenza è necessario allora ripercorrere sinteticamente la storiografia artistica relativa al Santuario considerato nel suo complesso, evidenziandone i temi e le linee di sviluppo principali, e approntando strumenti che, a partire dalla guidistica e dalle testimonianze della fortuna visiva dell'edificio e del suo patrimonio, siano capaci di orientare ricerche più specifiche.

## 1.1

### Bramante e Annibale Fontana

Il più antico testo a stampa interamente dedicato al Santuario – che, con un termine improprio, si potrebbe considerare la prima guida dell'edificio – è l'*Historia dove si narra l'origine della famosa divotione della Chiesa della Madonna posta vicina a quella di S. Celso di Milano* (1594) scritta dal gesuato Paolo Morigia. Dei dodici capitoli di cui è composta l'*Historia*, due sono dedicati a ripercorrere gli snodi fondamentali della storia del Santuario dal martirio dei Santi Nazaro e Celso fino all'istituzione della Fabbrica (capp. 1, 3), uno al funzionamento della stessa Fabbrica (cap. 4), uno alla descrizione dell'edificio (cap. 5) e otto a tematiche mariane di carattere devozionale (capp. 2, 6-12)<sup>8</sup>.

---

posizione di luce. Non si può lasciar passare sotto silenzio il grave sconcio di vedervi sottoposto un confessionale a togliere qualunque mezzo di rilevare le bellezze di questo dipinto»; BRAMBILLA 1886, p. 127, «I quadri dipinti ad olio, quasi tutti mal collocati per la luce»; MAGGI 1951, p. 209, a proposito del *Martirio dei Santi Nazaro e Celso* di Giulio Cesare Procaccini nella quarta campata della navata destra lamenta «la infelice posizione di luce in cui è posto».

<sup>8</sup> Fatto salvo qualche ampliamento e aggiornamento, il testo dei capitoli 1, 3-5 coincide sostanzialmente con quello dei capitoli XXVIII e XXIX del secondo libro dell'*Historia dell'antichità di Milano* (1592) dello stesso Morigia, dove il Santuario è incluso fra le chiese del territorio milanese «degne d'essere appaeggiate a molte cathedrali d'Italia» assieme a Santo Sepolcro e al Sacro Monte di Varallo: MORIGIA 1592, p. 380. Secondo GIULIANI 2011, pp. XXIV-XXV, l'anonimo autore delle manoscritte *Antichità di Milano* (BAMi, ms. A 202 suss.; *Le «Antichità di Milano»* 2011) deve aver letto l'*Historia* di Morigia, che è quindi da considerare successiva; segnalo invece che tra le fonti cui il gesuato ha attinto dev'esserci anche la storia della Fabbrica – o una sua derivazione – dettata da Carlo Archinto e approvata dall'assemblea dei fabbricieri il 12 aprile 1587 (Regesto, doc. 118).

La descrizione del Santuario è costruita per la maggior parte attraverso generici elenchi di elementi architettonici e decorativi, concepiti per restituire «la varietà e gran numero degli ornamenti, de collegamenti, delle statue eccellentissime, delle historie rare, de bronzi, de mischii, della diversità de marmi macchiati, delle pitture eccellenti, dell'abondanza de stuchi e della gran quantità dell'oro che in essa si vede»<sup>9</sup>. Procedendo dall'esterno verso l'interno, Morigia spende qualche precisazione solo per individuare le opere e gli artisti che ritiene più importanti: il «vestibolo, cioè chiostro, con la sua piazza nel mezzo et i portici da tre lati», che per il gesuato è «inventione e disegno di Bramante, che fu de' primi architetti e pittore del suo tempo»<sup>10</sup>, e le sculture del «virtuosissimo» e «immortale» Annibale Fontana, «scultore raro e forse unico nella nostra Italia»<sup>11</sup>. Nessun pittore è ricordato per nome, e fra le «varie pitture [ad affresco] molto riguardevoli lavorate per le mani de più eccellenti maestri di tal professione» e le «diverse tavole, over' ancone d'altari, pinte per le mani di molti valent'huomini» sembrano meritare una menzione esplicita solamente l'affresco miracoloso, cioè «la vera et antica imagine della benedetta Madre di Dio, la qual fu pinta per commissione dil nostro protettor Sant'Ambrogio»<sup>12</sup>, e la «tavola pinta dell'immagine della madre di Dio con altre figure di maravigliosa bellezza» già di Carlo Borromeo, allora conservata in sacrestia e oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. 174), che

---

<sup>9</sup> MORIGIA 1594, p. 15. Pesando ad affreschi e stucchi, fra le caratteristiche elencate da Morigia la «gran quantità dell'oro» è forse quella che più ha sofferto il passare del tempo.

<sup>10</sup> MORIGIA 1594, p. 10. A proposito del triportico MORIGIA 1594, p. 16, ricorda che prima di morire Martino Bassi – quasi prefigurando il portico della Basilica di San Pietro a Roma – «haveva terminato d'aggiungere sopra il portico di Bramante all'intorno una gran balaustrata dentro e fuori, e sopra li dritti della colonne e pilastri egli ci voleva mettere i suoi piedestalli, sopra de quali ci voleva collocare i dodici Apostoli, tutti di marmo di Carara finissimo, più grandi del naturale, e tutti con atti mirabili e diversi, corrispondenti all'Assunzione della Madonna nostra Signora, che sta nella sommità della facciata, il che haverebbero fatto un'abbracciamento et unione meravigliosa con la detta facciata». Nel 1628 la realizzazione delle statue degli Apostoli, mai portata a compimento, è commissionata a Giovanni Battista Crespi detto il Cerano: VENTURELLI 2005, p. 58.

<sup>11</sup> MORIGIA 1594, pp. 11 (dove la facciata è ritenuta capace di sostenere il confronto con quelle della Certosa di Pavia, «che avanza tutte le altre», di San Fedele a Milano, «che quando ella sarà finita deve essere cosa rara», del Duomo di Como, del Duomo di Orvieto, del Santuario della Santa Casa di Loreto, di San Zaccaria a Venezia e della Chiesa del Gesù a Roma), 14-16. MORIGIA 1592, p. 389, ricorda anche il fonditore Giovanni Battista Busca, «molto ingegnoso e raro in quella professione», ma solo in quanto realizzatore di bronzi tratti da modelli predisposti da Annibale.

<sup>12</sup> MORIGIA 1594, p. 13.

Morigia – pur senza spendere l'allora già tradizionale attribuzione a Raffaello – ritiene evidentemente il dipinto più pregiato del Santuario<sup>13</sup>.

Tutte le successive descrizioni dell'edificio, contenute nelle varie *Notizie* o *Origini* del Santuario e nelle guide della città, risentono sensibilmente del modello offerto da Morigia, derivandone anzitutto l'esigenza di fornire un'attribuzione per il triportico, e più in generale di discutere la paternità progettuale dell'intera struttura architettonica o di alcune sue parti<sup>14</sup>. Questo interesse trova espressione nella diffusione di vedute incise che privilegiano il fronte della chiesa<sup>15</sup>, ma deve ben presto fare i conti con la problematica ricostruzione dell'attività milanese di Bramante, oltre che – incidentalmente – con quella interconnessa relativa alla personalità di Bramantino<sup>16</sup>. La necessità di raggiungere una certezza in merito all'identità dell'autore del triportico diventa particolarmente impellente nel momento in cui, verso la metà dell'Ottocento, la giunta municipale avanza la «gretta idea di arretramento e ristaurò del portico o atrio»<sup>17</sup>. L'inchiesta redatta da Antonio Cavagna Sangiuliani (1865) per dimostrare la paternità bramantesca della struttura, e impedirne così la distruzione, si rivela inconcludente<sup>18</sup>, ma a distanza di cinque anni la pubblicazione de *I capi d'arte di Bramante da Urbino nel milanese* di Carlo Casati (1870) sembra archiviare definitivamente la questione, confermando e consacrando l'attribuzione a Bramante<sup>19</sup>. Tuttavia, i documenti resi noti da Giuseppe Mongeri due anni più tardi ne *L'arte in Milano* (1872) denunciano

---

<sup>13</sup> MORIGIA 1594, p. 15. Per la *Sacra Famiglia con San Giovannino*, dipinta a partire da un'invenzione di Raffaello: AGOSTI 1993. Lo stesso MORIGIA 1592, p. 388, la considera «dipinta per le mani di Raffaello d'Urbino [...] comprata dalli ss. deputati per prezzo di trecento scudi, ma ella ne vale più di mille per la sua eccellenza». La fortuna della triade Bramante/Fontana/Raffaello è già attestata nella storia della Fabbrica approvata dai deputati nel 1587 (Regesto, doc. 118), e figura – a breve distanza dall'*Historia* di Morigia – già nell'anonimo manoscritto conservato in: BAMi, ms. A 202 suss.; *Antichità* 2012, p. 209.

<sup>14</sup> L'urgenza della problematica architettonica è sentita anche da chi, come SANTAGOSTINO 1671, p. 28, e GALLARATI 1777, pp. 37-39, si suppone interessato esclusivamente di pittura.

<sup>15</sup> Appendice I.I-II.

<sup>16</sup> È TORRE 1674, p. 72 (seguito da BIFFI 1704-1705, p. 42; BARTOLI 1776, p. 188) a riconoscere in «Bramantino discepolo di Bramante» l'autore del progetto di Santa Maria dei Miracoli, che «volle imitar lo stato d'Argo provvedendosi d'occhi [i rosoni a stucco della volta a botte centrale], per non mai si stancare di rimirar le vaghezze ch'entro tal tempio si trovano». L'attribuzione a Bramante – ora dell'atrio, ora dell'intero edificio – viene ribadita quasi unanimemente da tutte le altre guide del Santuario e della città fino alla metà dell'Ottocento.

<sup>17</sup> CAVAGNA SANGIULIANI 1865, p. 6.

<sup>18</sup> CAVAGNA SANGIULIANI 1865: a conti fatti, la parte più interessante dell'inchiesta risulta l'appendice contenente una «Proposta di Giunte d'Antichità» per la salvaguardia dei monumenti (pp. 49-58).

<sup>19</sup> CASATI 1870, pp. 34-42.

l'infondatezza dell'attribuzione, che si dimostra essere una vera e propria invenzione storiografica, permettendo finalmente di recuperare il ruolo giocato da Gian Giacomo Dolcebuono, Giovanni Antonio Amadeo, Cristoforo Solari, Antonio da Lonate, Cesare Cesariano, Bernardo Zenale e Bernardino da Legnano nella fase che precede l'assunzione di Cristoforo Lombardo alla direzione del cantiere, un quadro ulteriormente approfondito dalle ricerche di Costantino Baroni (1940) e Luciano Patetta (1987), e definitivamente chiarito con la pubblicazione della tesi di dottorato di Nicole Riegel (1998)<sup>20</sup>.

L'attenzione riservata dalla guidistica al cantiere scultoreo non è meno costante di quella dedicata alle problematiche architettoniche, giocolforza il fatto che il suo massimo protagonista – Annibale Fontana – sia sepolto in Santuario, e che una delle sue opere – l'*Assunta* – costituisca il coronamento decorativo del fulcro culturale dell'edificio, l'altare che custodisce l'affresco miracolo. Analogamente all'atrio e alla facciata, e a differenza di altre sculture conservate in chiesa che nei secoli sono state oggetto di culto o hanno goduto di una certa celebrità<sup>21</sup>, anche l'*Assunta* di Fontana conosce una discreta fortuna visiva grazie alla diffusione delle incisioni<sup>22</sup>.

In una prospettiva storico-artistica, dopo Bramante, Annibale Fontana è l'altro vero *genius loci* del Santuario. Ed è tanto più un peccato, perciò, che la tesi di laurea di Patrizia Valerio (1970-1971), corposa ricerca sul Fontana e sugli altri scultori attivi in Santuario, non abbia

---

<sup>20</sup> MONGERI 1872, pp. 225-228; BARONI 1940, pp. 215-288; PATETTA 1987, pp. 199-206; RIEGEL 1998, sulla cui ricezione in Italia sembra pesare purtroppo l'ostacolo linguistico, solo in minima parte risarcito dalla pubblicazione di RIEGEL 2002.

<sup>21</sup> LATUADA 1737, p. 61, è il primo a ricordare l'esistenza sia di una «Beata Vergine del Parto rappresentata come seduta in istatoa colorita e coperta di vetri» nella seconda campata della navata di destra, che di un «Crocefisso di riglievo» nella campata successiva. Della Madonna del Parto, registrata per ultimo da BIANCONI 1787, p. 138, si è ormai persa memoria all'epoca di MAGGI 1951, p. 211, nota 1, che se si domanda dove sia finita «una tela “B. V. del parto” ora scomparsa (forse il Bergognone attualmente nella 1ª [campata]?)». Ma vedi anche: Capitolo 2.VI. Una tradizione inattendibile, tramandata a stampa a partire da G.L. 1818, p. 24, sostiene invece che il Crocifisso, ricordato anche da Carlo Porta ne *La preghiera*, e ancora oggi esistente, «fu da S. Carlo ivi portato processionalmente nel tempo della peste». Invece, come racconta GIUSSANO 1610, pp. 269-270, e come attesta il modello iconografico dell'episodio, fissato nel 1602 da Gian Battista della Rovere detto il Fiammenghino nel telero dipinto per il Duomo: «si fece il sabbato [6 ottobre 1576] la terza processione [di quelle organizzate per placare la peste] alla chiesa della Madonna vicina a S. Celso [...]; ma questa fu molto più celebre delle due prime, perché S. Carlo [...] fece calare abbasso dalla sommità della Chiesa Maggiore la sacratissima reliquia del Chiodo Santo [...] e dentro una gran croce di legno coperto di cristalli trasparenti lo portò egli medesimo in questa processione», una volta arrivato in Santuario pronunciò un'omelia, ma non risulta che lasciasse in dono alcun crocifisso ligneo.

<sup>22</sup> Appendice 1.III.

trovato se non parziali sbocchi a stampa: tante delle conquiste ottenute nei decenni successivi avrebbero potuto essere anticipate, e il corso degli studi su questo tratto della storia artistica milanese si sarebbe certo sviluppare maggiormente<sup>23</sup>.

## 1.II

### Le «varie pitture» e le «diverse tavole»

Per quanto riguarda la pittura, la pubblicazione dell'*Immortalità e gloria del pennello* (1671) di Agostino Santagostino introduce un modello di catalogazione sistematica del patrimonio pittorico del Santuario che, sorvolando sulle differenze qualitative esistenti fra le diverse pale d'altare, ha come obiettivo primario quello della completezza compilatoria<sup>24</sup>.

Prontamente adottata dalla guidistica, la formula del catalogo non contrasta tuttavia con la tendenza, mutuata invece da Morigia, a segnalare gli *highlights* del patrimonio pittorico di Santa Maria presso San Celso<sup>25</sup>. All'affresco miracoloso e alla *Sacra Famiglia con San Giovannino* derivata dall'invenzione di Raffaello, si affianca fin da subito la *Madonna con il Bambino e Sant'Anna* di Gian Giacomo Caprotti detto il Salai, anche questa allora conservata in sagrestia e ora allo Hammer Museum della University of California di Los Angeles<sup>26</sup>. Una certa fortuna è garantita inoltre al *Battesimo di Cristo* di Gaudenzio Ferrari e alla *Madonna con il Bambino, San Giuseppe, San Gerolamo e gloria di angeli musicanti* di Paris Bordone, sia grazie alle rispettive posizioni privilegiate all'interno del Santuario, che per il fatto di essere fra le poche opere della chiesa ricordate autonomamente, al di fuori della guidistica, da autori rilevanti sul piano storico-artistico come Giorgio Vasari e Giovanni Paolo Lomazzo, o su quello cittadino come Girolamo Borsieri<sup>27</sup>.

---

<sup>23</sup> VALERIO 1970-1971. Devo ringraziare Anna Patrizia Valerio per avermi permesso di consultare la sua tesi di laurea, alcune minime parti della quale sono state pubblicate in: *Il Seicento* 1973, pp. 15-20; VALERIO 1973; FIORIO, VALERIO 1977; VALERIO 1977.

<sup>24</sup> SANTAGOSTINO 1671, pp. 29-30.

<sup>25</sup> Appendice 2.

<sup>26</sup> AGOSTI 1993; DELIEUVIN 2012. Per la fortuna visiva dell'affresco: Appendice 1.IV.

<sup>27</sup> Il *Battesimo di Cristo* di Gaudenzio Ferrari si trova nella campata mediana del deambulatorio, in linea con l'altar maggiore: è ancora ben visibile dalla navata centrale all'epoca di VASARI 1568, v, p. 435 («Gaudenzio pittor milanese, il quale mentre visse si tenne valentuomo, dipinse in San Celso la tavola dell'altar maggiore») e di LOMAZZO 1584, p. 463 («Cristo battegiato, sì come ne

Il successo di altri dipinti è legato a ragioni di ordine devozionale che, come nel caso del *Congedo di Cristo* di Carlo Urbino o dell'affresco della *Madonna delle lacrime*, favoriscono la produzione e la circolazione di traduzioni incise<sup>28</sup>. In altri casi, invece, contano piuttosto le predilezioni dei singoli autori, che possono dar luogo ad apprezzamenti occasionali, com'è il caso – uno per tutti – del lungo aneddoto sul “predellino” di Giovanni da Monte raccontato da Carlo Torre nel *Ritratto di Milano* (1674) con lo scopo di elogiare l'autore delle ante d'organo di San Nazaro, e quindi indirettamente la propria collegiata di residenza<sup>29</sup>.

Pur essendo anche lui seppellito in Santuario, sebbene senza lapide, la guidistica non ha mai riservato a Giovanni Battista Crespi elogi paragonabili a quelli spesi per Annibale Fontana<sup>30</sup>. Ciononostante, proprio le volte dipinte dal Cerano nelle prime due campate

---

scrive S. Luca al terzo capitolo, e lo esprime Gaudenzio in Santa Maria di S. Celso in Milano sopra una tavola in guisa di lucida nuvola», mentre all'epoca di BORSIERI 1619, p. 73 («Un'altra [tavola a olio] n'ha la medesima chiesa [di Santa Maria presso San Celso] di Gaudenzio») risulta già parzialmente nascosto dal pluteo disegnato da Galeazzo Alessi e messo in opera da Martino Bassi, prima cioè dell'occultamento totale causato dalla costruzione dell'altar maggiore, discussa fin dall'inizio del Seicento, avviata a fine secolo su disegno di Carlo Garavaglia (TORRE 1674, p. 77) e terminata solamente nel 1824 da Luigi Canonica (CASELLI 1827, p. 83). Per il dipinto: Scheda 1.

La *Sacra Famiglia con San Gerolamo* di Paris Bordone si trova all'altare della cappella di San Rocco, affacciata al tiburietto meridionale; la tavola è ricordata da VASARI 1568, VI, p. 172 («Andato poi Paris a Milano, fece nella chiesa di San Celso, in una tavola, alcune figure in aria, e sotto un bellissimo paese, secondo che si dice a istanza del signor Carlo da Roma»), BORSIERI 1618, p. 73 («Una tavola a oglio ha la chiesa della Madonna di San Celso fatta da Paris Bordone, che fu grande imitatore della maniera di Raffaello, e in questa tavola è dipinta la Madre di Dio col figliuolo tra le braccia, ch'è inchinato da San Girolamo, ed ha San Gioseffo che lo ammira») e SCARAMUCCIA 1674, p. 134 («Viddero anco in una capella dalla parte destra entrando, una tavola ove è dipinto un S. Gerolamo adorante Nostra Signora col Bambino: il tutto posto in mezzo di bel paese, e di una gloria di spiriti celesti della mano di Paris Bordone»). Per il dipinto: Scheda 11.

<sup>28</sup> Il *Congedo di Cristo* di Carlo Urbino, già «pittura posta sotto vetri e tenuta in gran venerazione per mostrarsi prodiga di sovvenimenti a' miseri afflitti» all'epoca di TORRE 1674, p. 73, è ancora oggetto di devozione popolare nel secondo dopoguerra (MAGGI 1951, pp. 149-152, 206). Per il dipinto: Scheda 14. Analogamente, anche l'affresco della *Madonna delle lacrime* è conservato3 «entro vetri» e «d'assai divozione» (TORRE 1674, p. 73) in seguito a un pianto miracolo occorso il 13 luglio 1620 (MAGGI 1951, pp. 142-148, 183-184).

Per la fortuna visiva di entrambi i dipinti: Appendice 1.V-VI.

<sup>29</sup> TORRE 1674, p. 73.

<sup>30</sup> Il primo a ricordare la sepoltura del Cerano è COTTA 1701, p. 292, n. 700, secondo il quale il Cerano «fu sepolito nella Chiesa di N. Signora presso S. Celso a piè del pilastro sinistro della Capella di S. Girolamo [cioè di San Rocco] con breve Epitaffio», seguito da LATUADA 1737, p. 64, che ricorda come «poco discosto accanto alla Cappella di San Girolamo [in realtà di San Rocco] fu depositato il cadavero dell'altro insigne pittore Gianbatista Crespi, denominato il Cerani, come ne fa testimonianza una picciola lapide, sopra cui si legge scolpito il di lui nome». Della lapide non c'è traccia in FORCELLA 1889-1893, V, pp. 377-379: se mai esistette realmente, dev'essere stata posta

delle navate laterali sono fra i pochi esempi di intervento a stucco e affresco costantemente e correttamente ricordati dalla guidistica, una memoria progressivamente rafforzata dal graduale ritrovamento dei documenti di pagamento, a cominciare da quelli allora conservati nell'archivio dell'architetto Francesco Bernardino Ferrari e pubblicati da Francesco Maria Gallarati nella *Istruzione intorno alle opere de' pittori nazionali ed esteri esposte in pubblico nella città di Milano* (1777)<sup>31</sup>. Fra le poche ben visibili anche in condizione di luce naturale, le volte del Cerano sono inoltre le prime ad essere riprodotte fotograficamente, in bianco e nero, da don Carlo Ponzoni ne *Le Chiese di Milano* (1930), e sono scelte per illustrare, stavolta a colori, la scheda dedicata al Santuario da Sandrina Bistoletti Bandera nella seconda edizione del volume *Le Chiese di Milano* (2006) curato da Maria Teresa Fiorio<sup>32</sup>. Parallelamente alla circolazione di queste immagini, cresce anche l'interesse per gli artisti che operano in Santuario nella fase primo-seicentesca del cantiere: oltre al Cerano, i fratelli Camillo e Giulio Cesare Procaccini e i fratelli Giovan Battista e Giovan Mauro Della Rovere, il cui intervento è concentrato nelle pale e negli affreschi delle due navate laterali, le meglio studiate dell'intero edificio.

Fatta eccezione per quelli seicenteschi, così come per quelli eseguiti da Andrea Appiani nella cupola del tiburio maggiore fra il 1793 e il 1795<sup>33</sup>, la guidistica ha sostanzialmente trascurato gli altri affreschi che decorano pareti e volte del Santuario, sottovalutando più degli altri quelli del deambulatorio. A partire da Torre (1674), che ne liquida la descrizione

---

in opera dopo il 31 marzo 1696, quando il nipote Giovanni Battista Gherardini ne reclama ancora la realizzazione (VENTURELLI 2005, p. 62); in tempi più recenti, l'assenza di tracce ha portato a considerarla come mai realizzata (vedi per esempio: ROSCI 1964, pp. 21-22).

Mi sembra che nessuno abbia mai veramente considerato e indagato un altro interessante passaggio di COTTA 1701, p. 292, n. 700, nel quale viene descritta la cerimonia funebre organizzata per il Cerano: «tra gli emblemi, imprese, e scherzi de pittori, che gli honorarono i funerali, pendeva dall'arco della porta principale il suo ritratto fatto dal Gilardino, contorniato dall'Inscrittione *Io. Baptiste Cerranus pictor, sculptor, & architectus* e fu compianto con questo madrigale...» (del quale viene fornita la trascrizione). Per il ritratto del Cerano inciso da Melchiorre Gherardini: ALBERICI 1973, p. 68, n. 385.

<sup>31</sup> Gli affreschi del Cerano sono già correttamente ricordati da TORRE 1674, pp. 72-73: «nei primi due archi vicini alle porte in tutti due i lati affaticossi il Cerani in dipingere Profeti, ed Appostoli in così belle posture di disegno, per havere scarsezza di sito, che dimorasi a contemplargli ogni buono intelligente di pennello». GALLARATI 1777, p. 48 nota 2. I documenti dell'archivio Ferrari (per il quale: GATTI PERER 1964a; 1964b; 1965) sono poi confluiti in ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Chiesa 16 (Pittura e Scultura. Pittori e Scultori).

<sup>32</sup> PONZONI 1930, p. 190; BISTOLETTI BANDERA 2006, pp. 328-329.

<sup>33</sup> *Descrizione* 1797; SANNAZZARO 1990, pp. 5-6; MAZZOCCA 2001. Gli affreschi di Appiani sono immancabilmente registrati a partire da BORRONI 1808, p. 58.

limitandosi a rilevare che «negli altri archi mostrarono il loro valore e Carlo Urbino da Crema, ed i fratelli Campi Cremonesi, ed il Moretto di Brescia», gli affreschi del deambulatorio sono assegnati a un gruppo di pittori la cui composizione varia di autore in autore, ora con la sostituzione del Moretto in favore di Calisto Piazza, ora ammettendo la compresenza di entrambi o escludendo Carlo Urbino, fino a restringere o ampliare sensibilmente la rosa degli artisti coinvolti<sup>34</sup>. I nomi selezionati, a ben guardare tutti di

---

<sup>34</sup> TORRE 1674, p. 73. Dei pittori menzionati da Torre, i «fratelli Campi cremonesi» sono gli unici a non realizzare affreschi in Santa Maria presso San Celso, un errore certamente favorito dalla presenza in Santuario della *Resurrezione* di Antonio Campi. Ancora nel 1802, in un «Elenco de Quadri e delle Pitture che esistono nella Chiesa di Nostra Signora presso San Celso e nella chiesa sussidiaria della Vertabbia», si sostiene che la maggior parte delle volte affrescate spetterebbero ad Antonio: ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Chiesa 16A (Pittura e Scultura. Pittori e scultori secc. XIX-XX).

LATUADA 1737, p. 57, «le volte sono fregiate con ornamenti plastici messi ad oro, e ne' loro campi dipinte a figure da Carlo Urbino da Crema, da' fratelli Campi cremonesi, dal Moretto da Brescia»; GALLARATI 1777, p. 52, «a questi sette campi che girano intorno al coro corrispondono sette campi nella volta dipinti a fresco; sei, come si crede, sono di Calisto da Lodi e di Carlo Urbino da Crema, sebbene alquanto alterati dal tempo»; BIANCONI 1787, p. 140, «li freschi delle volte corrispondenti si dicono di Calisto Lodi e di Carlo Urbino suddetti, e queste ultime del Campi»; BORRONI 1808, p. 57, «i freschi delle volte sono di Calisto Lodi, dell'Urbino e del Campi»; BOSSI 1818, p. 79, «credonsi di Calisto Lodi, di Carlo Urbino e del Campi le volte da questa parte»; G.L. 1818, p. 26, «li freschi della volta si credono di Calisto da Lodi e di Carlo Urbino e del Campi» (uguale in: ANCINI 1821, p. 36); PIROVANO 1822, p. 126, «i dipinti nelle volte di questa piccola navata, e di quella parte del semicerchio dietro il coro, furono eseguiti a fresco dal Calisto, dal Campi, dal Moretto, dal Cerano e da Carlo Urbino»; CASELLI 1827, p. 82 «gli archi e la cupola dipinsero i Campi»; CANTÙ 1844, p. 357, «le navi laterali son a stucchi e freschi di malgusto del Piazza, dei Campi, dell'Urbino»; MARGARITA 1862, p. 23, «gli affreschi della volta di questo semicerchio dietro il coro sono del Moretto, dei Campi Cremonesi e di Callisto da Lodi»; MONGERI 1872, pp. 233-234, «la pittura può vantarsi ancora una miglior messe d'ottimi lavori. È l'arte milanese alla fine del XVI secolo ed al principio del successivo quella che più abbondantemente vi concorse. Nelle volte, gl'interstizi piani fra gli stucchi, i fianchi delle lunette negli archi avanti nel mezzo la finestra circolare ed altri piccoli spazi, qua e là, mostransi ornati di pitture a fresco di mano di Gio. Battista Crespi, di Giulio Cesare Procaccini, di Carlo Francesco Nuvolone, di Carlo Urbino da Crema, dei fratelli Rovere, e del tedesco Cristoforo Storer; tutti ben noti. Molte però di queste pitture sono perdute o guaste dalle efflorescenze nitrose» (uguale in: ROTTA 1885, p. 21); BRAMBILLA 1886, p. 126, «Gli affreschi delle navate minori, tanto delle volte, che degli altri spazii, sono di diversi pittori, quali Gio. Battista Crespi, Giulio Cesare Procaccini, il Nuvolone, Callisto da Lodi, ecc. I migliori però sono quelli del retrocoro. Questi affreschi sono racchiusi da fregi a stucco, più o meno barocchi»; *Cenni* 1927, p. 25, «gli affreschi della volta di questo semicerchio dietro il coro sono del Moretto, dei Campi Cremonesi e di Callisto da Lodi»; PONZONI 1930, p. 195, «gli affreschi delle volte del semicerchio dell'abside sono del Moretti, del Campi e di Callisto da Lodi».



pittori “forestieri”, sembrano scelti più per confezionare un motivo di vanto che per rendere conto di un giudizio nato dall’osservazione diretta.

La situazione sembra sul punto di mutare quando Paolo Mezzanotte e Giacomo Carlo Bascapé (1948) si accorgono dell’esistenza della firma di Cristoforo Bossi – allora e per lungo tempo ancora un puro nome – «su un cartellino in un tratto di parete della nave absidale» e Francesco Maggi (1951) intuisce che «stucchi e affreschi tra gli spicchi, figure di angeli con didascalie o corone, [sono dipinti] a commento della tela della cappella sottostante»<sup>35</sup>. Una svolta ancor più radicale si sarebbe potuta verificare se fossero circolate le estese campagne fotografiche realizzate nel 1956-1958 in occasione dei restauri condotti da Pinin Brambilla Barcilon<sup>36</sup> e nel 1976-1978 durante la campagna di catalogazione della Soprintendenza<sup>37</sup>.

Sfortunatamente nel secondo dopoguerra l’intelligenza delle descrizioni e delle osservazioni della guidistica subisce un rapido tracollo, complice la riproposizione acritica di stralci estratti da testi precedenti<sup>38</sup>, e – nonostante l’alta qualità – purtroppo anche i lavori preparatori svolti per le mostre *Omaggio a Tiziano* (1977) e *I Piazza da Lodi* (1989), focalizzati nel primo caso sull’intervento di Carlo Urbino e nel secondo su quello di Calisto Piazza, si rivelano due occasioni mancate per l’avvio di uno studio organico della decorazione pittorica del deambulatorio<sup>39</sup>.

L’interesse per il complesso decorativo non è stato riaperto neanche dalla più recente campagna fotografica delle volte, realizzata nel 1996 in bianco e nero da Gabriele Fichera, depositata alla Fototeca della Biblioteca Hertziana di Roma e pubblicata da Nicole Riegel

---

<sup>35</sup> MEZZANOTTE, BASCAPÉ 1948, p. 542; MAGGI 1951, p. 182 (l’osservazione corrisponde del resto all’intenzione dei fabbricieri: Regesto, doc. 122).

<sup>36</sup> Devo ringraziare Pinin Brambilla Barcilon per avermi gentilmente permesso di visionare l’intera campagna fotografica realizzata nel 1956-1957, in parte da Mario Perotti e in parte dalla Soprintendenza, conservata nel suo archivio personale. Per l’intervento di restauro vedi: Capitolo 2.VI.

<sup>37</sup> Gli scatti sono allegati alle schede OA conservate presso l’Ufficio Catalogo della Soprintendenza (ASBSAEMi) e depositati in copia presso la fototeca dell’Istituto di Storia dell’Arte Lombarda (Cesano Maderno). Il fondo relativo a Santa Maria presso San Celso nella Fototeca della Soprintendenza è composto da fotografie provenienti da entrambe le campagne.

<sup>38</sup> Mi riferisco a: REGGIORI 1968; *Santa Maria* 1981; *S. Maria* 1997.

<sup>39</sup> *Omaggio* 1977; *I Piazza* 1989. Per *Omaggio a Tiziano* vedi anche le recensioni di: PALLUCCHINI 1977; VOLPE 1978.

(1998), purtroppo in un formato talmente piccolo da non consentire la formulazione di valutazioni affidabili<sup>40</sup>.

### 1.III

#### «governare tanto nel temporale quanto nel spirituale» La Fabbrica e i fabbricieri

Nel 1972, commentando le «particolari attenzioni» dedicate al Santuario dall'anonimo autore del manoscritto A 202 suss. della Biblioteca Ambrosiana (ultimo decennio del XVI secolo), e per la precisione «l'apprezzamento tributato al Fontana, la cui statua dell'Assunta si poneva come prototipo di un tipo di scultura a carattere *devozionale*» in «opposizione alle forme accentuatamente plastiche e mondanamente fastose che, sotto la direzione del Tibaldi, si imponevano al cantiere del Duomo», Aurora Scotti ipotizza per la prima volta «che all'ambiente di S. Maria presso S. Celso facesse capo una corrente di gusto che si poneva se non proprio in aperta opposizione almeno su posizioni dialetticamente contrastanti a quelle attuate dal Cardinal [Carlo] Borromeo»<sup>41</sup>. Per ulteriori chiarimenti sulla contrapposizione tra la Fabbrica del Santuario e quella del Duomo e tra i fabbricieri e Carlo Borromeo, giocata su un piano in cui si intrecciano stile e contenuti, la Scotti rimanda alla tesi di laurea su Annibale Fontana discussa da Anna Patrizio Valerio con Anna Maria Brizio nel 1971<sup>42</sup>.

È a questo stesso testo che rinvia Giulio Bora nel 1977 quando, in occasione della mostra *Omaggio a Tiziano* organizzata al Palazzo Reale di Milano, volendo rafforzare l'antitesi suggerita dalla Scotti, definisce i fabbricieri «legati in modo più o meno diretto alla corte ducale e, successivamente, a quella imperiale», e ne registra «gli orientamenti e le scelte politico-culturali spesso in contrapposizione con il clero»<sup>43</sup>.

A questi due interventi segue, nel 1993, l'autorevole ma concisa osservazione di Dante Isella che, introducendo l'edizione dei *Rabisch* di Giovan Paolo Lomazzo (1589), rileva come «nessuno dei compari del Lomazzo (per non dire di lui [...]) ebbe mai incarichi, quale

---

<sup>40</sup> RIEGEL 1998, tavv. 103-117.

<sup>41</sup> SCOTTI 1972, p. 79. Per il manoscritto e il suo autore: GIULIANI 2011.

<sup>42</sup> VALERIO 1970-1971; SCOTTI 1972, p. 90, nota 36.

<sup>43</sup> BORA 1977a, pp. 46, 51.

che ne fosse il valore, nel grande cantiere per la costruzione della città di Dio progettata dal Borromeo [Carlo]. Né il Brambilla [...]; né il Maderno [...], né Annibale Fontana, in rapporto di lavoro con la Veneranda Fabbrica di Santa Maria presso San Celso, non egualmente con quella del Duomo; né Aurelio Luini [...]; né il Delfinoni; né, fin dopo la morte di Carlo, il Landriani, detto il Duchino: artisti che lavoravano unicamente per la committenza privata», mentre «nel delineare la città ideale, il grande architetto dell'Arcivescovo [Pellegrino Tibaldi], interprete dello spirito delle sue *Instructiones Fabricæ*, la vedeva convergere tutta verso il Duomo [...]. Siamo agli antipodi dell'idea di arte del Lomazzo e dei suoi compagni, costretti pertanto a fare cerchia a sé e a mimetizzarsi il più possibile»<sup>44</sup>.

Nel 1997 Barbara Agosti, dettagliando lo spunto offerto da Isella, guarda alla «Milano di san Carlo (1565-1584), quella in cui l'arcivescovo aveva cercato di imporre, anche nella cultura artistica, il proprio ordine ferreo, ossessivo, gerarchico», ma che «era stata pure la città di Giovan Paolo Lomazzo, il teatro delle intemperanze, e non solo linguistiche, della Accademia della Val di Blenio [...] di cui facevano parte artisti e letterati poco propensi a lasciarsi disciplinare dal senso d'ordine di Carlo [...] e vicini piuttosto agli ambienti del potere spagnolo in Lombardia», alla ricerca della «Milano che fu più filospagnola che filoarcivescovile, più incline ad appoggiare il governo civile che l'autorità episcopale», quella cioè della «fronda» riunita attorno al cantiere del Santuario, della «“Madòna de S. Selz”, come l'avevano chiamata i Facchini bleniesi». Nell'analisi della Agosti, Santa Maria presso San Celso «affiora infatti come la più prestigiosa alternativa al cantiere controllatissimo della cattedrale, ed è qui che si ritrova a fervere la produzione artistica milanese più vivace di questi decenni [...], grazie verisimilmente a una relativa autonomia consentita dalla potente componente laicale della aristocratica fabbriceria»<sup>45</sup>.

Attraverso questi quattro interventi prende forma l'interpretazione storiografica – ancora oggi vigente – sul ruolo del Santuario e della Fabbrica all'interno del panorama artistico e culturale milanese della seconda metà del Cinquecento, ribadita ed esemplificata ulteriormente da Bora nel 1998, in occasione di una seconda mostra, *Rabisch. Il grottesco nell'arte del Cinquecento. L'Accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese* al Museo Cantonale di Lugano<sup>46</sup>.

---

<sup>44</sup> ISELLA 1993, pp. XIV-XV, XXXV.

<sup>45</sup> AGOSTI 1997a (soprattutto p. 325).

<sup>46</sup> BORA 1998.

Secondo Bora a partire dal quinto decennio del Cinquecento i fabbricieri, «una cerchia di diciotto nobili milanesi, in origine di nomina ducale», avrebbero cominciato a ingaggiare gli «artisti più innovativi, nella quasi totalità “stranieri”», proponendo il Santuario «dichiaratamente quale cantiere alternativo a quello più tradizionalista e “locale” del Duomo», perseguendo cioè un’«autonomia e [un’]importanza in campo figurativo» che doveva rispecchiare quella ideologico-culturale, in una contrapposizione cosciente e deliberata con la Fabbrica della cattedrale, che negli stessi anni «riaffermava il suo indirizzo di rigoroso conservatorismo». La città diventa così il campo di battaglia sul quale si affrontano una Milano borromaica, controriformata e conservatrice che impone la propria regia omologante e scaglia censure contro gli artisti anticonformisti, e una Milano filo-imperiale, profana e innovatrice che si erge a difesa dell’autonomia espressiva e intellettuale scrivendo sonetti e decorando palazzi, ville e ninfei. Contemporaneamente però si verifica anche lo «scontro fra [...] due “culture”» artistiche, che vede schierati da una parte una coalizione di artisti milanesi, guidata da Giovan Paolo Lomazzo e dai seguaci dell’Accademia della Val di Blenio, animati dalla «volontà di riaffermazione e recupero [...] di una peculiarità della loro tradizione figurativa, quella degli “scurti”», e dall’altra la variegata compagine degli artisti stranieri attivi a Milano, eccessivamente manieristi, ingiustamente favoriti dall’appoggio dei potenti e colpevoli di volersi accaparrare tutte le commissioni più prestigiose.

Sebbene attinga a dati indiscutibili e risulti per certi versi estremamente valida, tanto da aver sollecitato ricerche fondamentali per la conoscenza del mecenatismo e del collezionismo di orientamento profano<sup>47</sup>, mi sembra doveroso segnalare come questa prospettiva abbia tra i suoi fondamenti anche alcuni presupposti scorretti, sia stata talvolta forzosamente applicata in maniera retrospettiva e rischi, molto facilmente, di «radicalizzare divergenze e opposizioni» che – come osserva giustamente Barbara Agosti – «cadono comunque entro un giro ristretto di persone, entro una cerchia di personaggi che si frequentano tra loro e per solito sono pronti a rendersi omaggio l’un l’altro»<sup>48</sup>. Una visione simile, insomma, si presta a una riduzione manichea nella quale la fazione borromaica e gli artisti stranieri sono sistematicamente e rigidamente contrapposti a quella anti-borromaica abbinata agli artisti milanesi, con la conseguenza che le eccezioni a questo schema teorico – e non sono poche – finiscono per restituire l’impressione di un’«antitesi quasi

---

<sup>47</sup> MORANDOTTI 2005 (ma vedi anche la panoramica storiografica di AGOSTI 2004, pp. 162-164).

<sup>48</sup> AGOSTI 1997a, p. 325.

schizofrenica»<sup>49</sup>. Disticare, discutere nel dettaglio e ricalibrare una costruzione storiografica così complessa richiede il tempo, le forze e le conoscenze di più persone. Mi limiterò perciò a fare alcune correzioni e precisazioni, con la convinzione che sia possibile restituire un quadro diverso della Milano di metà Cinquecento, meno dualistico e più fluido.

Anzitutto mi sembra doveroso smentire il fatto che Patrizia Valerio nella sua tesi di laurea – che dovrebbe stare a monte dell'intera costruzione – sostenga l'ipotesi di un antagonismo tra la Fabbrica del Santuario e quella del Duomo, se non in un passaggio relativo alla convocazione di Stoldo Lorenzi commentando il quale la Valerio suggerisce la possibilità che «la Fabbrica di Santa Maria presso San Celso volesse rivaleggiare con quella del Duomo chiamando al suo servizio uno scultore legato ad un ambiente più colto e progredito, come era allora quello toscano»<sup>50</sup>. La stessa tuttavia documenta in più punti gli scambi fra le maestranze delle due Fabbriche, per esempio in occasione di perizie e collaudi<sup>51</sup>, e anche quando sottolinea l'appartenenza di Annibale Fontana alla cerchia di Lomazzo e dell'Accademia della Val di Blenio non dimentica di mettere in risalto il rapporto tra Carlo Borromeo e la Fabbrica<sup>52</sup>.

Un altro fraintendimento decisamente rilevante riguarda la natura della Fabbrica e l'identità dei fabbricieri.

---

<sup>49</sup> Ed è lo stesso BORA 1998, p. 53, a fare questa osservazione commentando le commissioni di Carlo Borromeo.

<sup>50</sup> VALERIO 1970-1971, p. 250.

<sup>51</sup> VALERIO 1970-1971, pp. 299-302, 702-703 doc. 28 (pubblicato in: *Annali* 1877-1885, IV, p. 189, 28 marzo 1582; Appendici II, p. 111, 1582). Ma per scoprire questa relazione sarebbe bastato scorrere con attenzione gli *Annali* 1877-1885, IV, p. 103, 16 marzo 1570, che in date alte dell'episcopato di Carlo Borromeo attestano per esempio come i deputati della Fabbrica del Duomo concedano «ai deputati di S. Maria presso S. Celso l'uso precario di una camera per custodirvi gli utensili e per comodo degli operaj, intanto che per la stessa chiesa, giusta l'accordatagli licenza, si scavano i marmi ed i sarizzi dalle cave della fabbrica alla Ganduglia». Ho cercato di documentare e mettere in evidenza questa relazione anche qui: Capitolo 2, 3.V.

<sup>52</sup> Per l'appartenenza di Annibale alla cerchia di Lomazzo: VALERIO 1970-1971, pp. 17-23, 107-108. Durante la visita pastorale del 1576 Carlo chiede di «vedere il disegno et deliberare la vesta delle sibille» che Annibale realizza tra il 1577 e il 1579 (VALERIO 1970-1971, pp. 273, 522-526 n. 16-17; Regesto, doc. 113); nel 1583 Carlo approva il progetto dell'altare-custodia dell'affresco miracoloso «accontentandosi» della proposta dei fabbricieri di collocarvi una statua raffigurante l'*Assunta* che sarebbe stata commissionata ad Annibale Fontana, e nel 1585, morto Carlo e non ancora pronta la scultura di Fontana, i fabbricieri discutono la possibilità – mai attuata – di sostituirla con la *Sacra Famiglia con San Giovannino* creduta di Raffaello, già di proprietà di Carlo (VALERIO 1970-1971, pp. 318-323, 539-545, n. 23).

La Fabbrica nasce all'epoca della costruzione del Santuario primitivo, promossa nel 1430 da Filippo Maria Visconti, come scuola devozionale intitolata alla Vergine Maria e composta «di infinite persone, sì maschi come femine»<sup>53</sup>, costituendosi in ente fabbriceriale in seguito al miracolo del 1485 e dietro approvazione ducale, concessa il 23 maggio 1489 da Gian Galeazzo Maria Sforza «acciocché [i neo-fabbricieri] presedessero al regolamento delle obblazioni fatte in abbondanza da fedeli e riducessero a più splendida comparsa questo Santuario»<sup>54</sup>. I primi diciotto deputati al governo della Fabbrica di Santa Maria presso San Celso sono eletti nel 1490 su delega ducale da Leonardo Visconti, protonotaro apostolico e abate commendatario di San Celso, e investiti della facoltà di amministrare l'erigendo santuario «tanto nel spirituale quanto nel temporale», cioè in piena autonomia rispetto all'autorità ecclesiastica e civile<sup>55</sup>. Le ricerche che ho avuto modo di svolgere sui profili biografici dei fabbricieri in carica tra il 1540 e il 1560 mi hanno portato a concludere che, diversamente da quanto sostenuto indiscriminatamente da tutti, i deputati non sono affatto nobili, o più precisamente, non tutti possiedono un titolo nobiliare. Il termine più corretto per definirli è quello di “notabili”, una categoria che a Milano, nel corso del Cinquecento, include tanto i titolati quanto i membri delle più antiche famiglie cittadine, i supremi rappresentanti degli organi amministrativi, giuridici e militari, nonché segretari, commissari e mercanti di vario genere, ovvero chiunque potesse offrire l'influenza politica o economica

---

<sup>53</sup> ASMi, Amministrazione del Fondo di religione, 887, supplica del 1 luglio 1489 (citata per esteso nell'approvazione ducale del 9 aprile 1490). La scarsa documentazione superstite ha scoraggiato qualsiasi tentativo di tracciare un profilo di questa prima scuola devozionale: si trattava probabilmente di un'associazione spontanea e informale di devoti, priva di un vero e proprio regolamento o di una struttura gerarchica definita, qualcosa di paragonabile alle origini della più nota *societas Beatissime Virginis Mariae*, promotrice del canto vespertino dell'Ave Maria in Duomo, non a caso in corrispondenza di una «Madonna del pilone» (vedi: GETZ 2005, pp. 243-246; 2013, pp. 70-81).

<sup>54</sup> SASSI 1765, p. XXXIV.

<sup>55</sup> MORIGIA 1594, p. 14 (segnalo che l'espressione è già presente nella storia della Fabbrica dettata da Carlo Archinto e approvata dall'assemblea dei fabbricieri il 12 aprile 1587: Regesto, doc. 118). La maggior parte della documentazione utile a ricostruire la storia e l'assetto istituzionale della Fabbrica si trova in: ASMi, Amministrazione del Fondo di religione, 887; Atti di Governo, Culto, p.a., 1097. Rispetto al tema dell'indipendenza, uno dei problemi che interessa la Fabbrica dagli anni Novanta del Quattrocento fino alle soglie della soppressione (1796) è la preminenza dell'autorità dei deputati su quella dei cappellani ducali e dell'abate di San Celso, oggetto di infinite discussioni: RHO 1772; MOSCHENI, PORRO post 1772. Dopo la soppressione e il ripristino nell'Ottocento, sia la Fabbrica che il corpo dei cappellani ducali sono sostituiti nella cura del Santuario dalla Congregazione degli Oblati dei Santi Ambrogio e Carlo, insediatasi in Santa Maria presso San Celso il 30 dicembre 1945 per volere del beato cardinal Alfredo Ildefonso Schuster.

necessarie a sostenere il governo del Ducato<sup>56</sup>. Prendendo in esame i deputati in carica nel 1540, cioè al principio del cantiere decorativo del deambulatorio, nel capitolo della Fabbrica si trovano seduti fianco a fianco Scipione Crivelli, membro di una delle famiglie più antiche e ramificate della Milano sforzesca, Pagano D'Adda e Giovan Tommaso Rotula, esponenti di due prestigiose dinastie mercantili, assieme con Marco Antonio Castelletto e Ludovico del Conte, figure di rilievo politico, implicate in diverse istituzioni di natura cittadina quali il Tribunale di Provvisione, il Consiglio dei Sessanta, il Monte di Pietà, l'Ospedale Maggiore e – certo non ultima – la Fabbrica del Duomo<sup>57</sup>. A prescindere dall'estrazione sociale, non sono pochi i fabbricieri in possesso di specifiche competenze in ambito contabile e finanziario: oltre al tesoriere Aymo Rainoldi, risaltano in questo senso Giuliano Piatti, amministratore dei beni degli Attendolo Bolognini e ragioniere della Camera ducale, e Graziadio Prata, tesoriere della Fabbrica del Duomo e collettore delle offerte destinate alla Fabbrica di San Pietro a Roma<sup>58</sup>. Significative, tanto più perché politicamente non allineate, sono anche le parentele e le amicizie di alcuni dei deputati: si va dall'estremo filospagnolo di Aymo Rainoldi, sposato con una cugina del gran cancelliere Francesco Taverna, e di Graziadio Prata, in affari con l'economista generale Melchiorre Langhi, a quello filofrancese di Bernardo Giramo, procuratore speciale del cardinal Agostino Trivulzio<sup>59</sup>. Più che un generico gruppo di nobili, insomma, i fabbricieri di formano un vero e proprio *ensemble* di potenti, che si direbbe quasi assortito a tavolino per permettere alla Fabbrica di fronteggiare indenne qualsiasi genere di imprevisto.

Se, come mi conferma gentilmente Nadia Covini, questo discorso vale già per la primissima rosa di fabbricieri<sup>60</sup>, la situazione muta radicalmente a partire dall'ultimo quarto del Cinquecento, quando nei verbali delle ordinazioni capitolari cominciano a comparire i primi titoli nobiliari, fino ad arrivare ad un momento, verso la metà del Seicento, in cui i nomi che non sono preceduti da «conte», «marchese» o «cavaliere» costituiscono un'eccezione<sup>61</sup>. Non è un caso, del resto, che spetti precisamente ai fabbricieri in carica nel 1587 la commissione e l'approvazione di quella storia della Fabbrica che – per prima, ripresa da

---

<sup>56</sup> Su questo tema: ARESE 1980, in particolare pp. 71-74; DONATI 1993, pp. 1042-1046.

<sup>57</sup> Appendice 3.III, *ad nomen*.

<sup>58</sup> Appendice 3.III, *ad nomen*.

<sup>59</sup> Appendice 3.III, *ad nomen*.

<sup>60</sup> Per la quale vedi: Appendice 3.I.

<sup>61</sup> Regesto, da doc. 119 in avanti.

Morigia e poi replicata più volte – definisce l'assemblea dei deputati un «governo de deciotto nobili»<sup>62</sup>.

Anche la contrapposizione tra i fabbricieri e Carlo Borromeo e più in generale alla sfera ecclesiastica, interpretata ora alla luce di una presunta fede filo-imperiale o filo-spagnola dei deputati, ora come divergenza in fatto di orientamenti artistici o culturali, mi pare mal inquadrata.

Sebbene sia innegabile che i fabbricieri si siano scontrati con l'arcivescovo in merito alla conduzione delle visite pastorali in Santuario<sup>63</sup>, che spesso gli stessi si siano appellati – a seconda del momento storico – all'autorità ducale, imperiale o reale<sup>64</sup>, o, ancora, che molti di loro non fossero estranei alla commissione e al collezionismo di prodotti artistici dal carattere spiccatamente profano, e quindi in conflitto con i dettami controriformistici<sup>65</sup>, prima ancora – o addirittura piuttosto – che sul piano della politica internazionale o dell'orientamento culturale, la contrapposizione con Carlo Borromeo si gioca su questioni di natura prettamente giurisdizionale. Il caso della Fabbrica di Santa Maria presso San Celso non è, in fin dei conti, per nulla diverso da quello della Fabbrica del Duomo o dell'Ospedale Maggiore: tutti e tre gli enti – guidati non di rado dalle stesse persone – vantavano una fondazione ducale che permetteva loro di appellarsi all'occorrenza direttamente alla massima autorità dello Stato, costituendo però sotto ogni punto di vista, e in particolar modo in epoca spagnola, gli ultimi presidi di indipendenza dei notabili milanesi<sup>66</sup>. Gli scontri in campo artistico, uno su tutti l'ostruzionismo dei fabbricieri e delle maestranze del Duomo nei confronti di Pellegrino Tibaldi, nascono anche – o in buona parte – come conseguenza della paura che l'ingerenza di Carlo Borromeo negli affari di queste istituzioni potesse privare i loro reggitori dell'autonomia garantitagli per statuto, e le controprove del fatto che questi attriti si rivelassero alla fine dei veri e propri fuochi di paglia non mancano<sup>67</sup>.

---

<sup>62</sup> Regesto, doc. 118.

<sup>63</sup> Capitolo 2.VI.

<sup>64</sup> Della documentazione interessante a questo proposito si trova in: ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Chiesa 22 (Visite).

<sup>65</sup> AGOSTI 1997a.

<sup>66</sup> Relativamente alla Fabbrica del Duomo, questo tema mi sembra correttamente individuato in: PUPPI 1969; ROMANINI 1973, pp. 188-192. Per quanto riguarda l'Ospedale Maggiore invece: PECCHIAI 1927, pp. 197-219; CREMONINI 2013.

<sup>67</sup> Per esempio: ROMANINI 1973, p. 192, pone in evidenza come, nonostante l'acceso scontro con Tibaldi, in occasione del concorso per il disegno della facciata del Duomo del 1592 i fabbricieri



Per concludere, vorrei evidenziare un altro tratto distintivo della Fabbrica che non è mai stato sistematicamente esplorato, ovvero la rete di relazioni che lega personalmente i deputati al mondo dell'arte, a prescindere cioè dalle commissioni legate al loro ruolo istituzionale. Un semplice elenco delle commissioni private dei fabbricieri in carica nel 1540 – escluse le numerose spettanti ai loro congiunti, in particolar modo fratelli e cugini – restituisce l'immagine di un'assemblea che doveva essere dotata di un metro di giudizio e di aspettative discretamente elevate: nel 1524 Scipione Crivelli è uno dei tre incaricati dalla Fabbrica del Duomo di sovrintendere i lavori di Gian Giacomo della Porta; nel 1531-1532 Bernardo Giramo acquista da Agostino Busti detto il Bambaia tre «quadri» in marmo di Carrara e una *Venere nuda*; nel 1537 Marco Antonio Castelletto è convocato dalla Fabbrica del Duomo a una delle riunioni organizzate per deliberare sulla costruzione della Porta verso Compedo; nel 1538-1540 Bernardino Lanino realizza gli affreschi delle *Storie di San Giorgio* nella cappella di famiglia fondata da Pagano D'Adda in Sant'Ambrogio; nel 1544 Giovan Tommaso Rotula procura le stoffe necessarie alla realizzazione del gonfalone di Sant'Ambrogio, tessuto da Gerolamo Delfinone su cartone di Gaudenzio Ferrari<sup>68</sup>.

---

richiedessero esplicitamente il reperimento di un suo progetto; BASCAPÈ 1936, p. 10, sottolinea invece come, nonostante i conflitti intercorsi nel frattempo, nel 1576 Carlo Borromeo non ritirasse ma confermasse il legato testamentario in favore dell'Ospedale Maggiore stabilito nel 1572. Sul tema delle controversie giurisdizionali provocate dall'azione pastorale di Carlo Borromeo vedi anche: BORROMEO 1997.

<sup>68</sup> Appendice 3.III, *ad nomen*.



## APPENDICE 1

### REPERTORIO DI STAMPE PER LA FORTUNA VISIVA DI SANTA MARIA DEI MIRACOLI

#### Nota introduttiva

Questo repertorio si basa in larga parte sul risultato della ricognizione iconografica condotta da Alice Nicoliello e Irene Sozzi – che ringrazio per aver messo a mia disposizione il frutto del loro lavoro – sotto la guida di Giovanni Agosti nell’ambito della Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici dell’Università degli Studi di Milano.

La revisione e l’ampliamento del nucleo originario sono state condotte attraverso la consultazione dei repertori di *Piante e vedute della Lombardia* e di *Rappresentazioni popolari d’immagini venerate nelle chiese della Lombardia* compilate da Paolo Arrigoni e Achille Bertarelli<sup>1</sup> e del database “Graficheincomune” del Comune di Milano.

Sono state catalogate solamente le incisioni e le stampe autonome o incluse in pubblicazioni, e di ogni stampa esclusivamente la prima edizione. Non sono stati inclusi: dipinti e disegni; rilievi architettonici<sup>2</sup>; riproduzioni della facciata non riquadrate ma integrate in piante della città<sup>3</sup>; timbri e analoghi elementi figurati riprodotti – per esempio – su fogli di ricevuta o su carta intestata.

---

<sup>1</sup> ARRIGONI, BERTARELLI 1931; 1936.

<sup>2</sup> Le tre principale raccolte di rilievi architettonici relativi al Santuario sono contenute in: *Raccolta* 1820; CASSINA 1840; PARETO 1879, II.

<sup>3</sup> Come, per esempio, quella inclusa nel *Nuovo Panorama Geometrico-Orografico-Pittoresco di Milano* di Leone Zucoli (1844; CRSMi, P.V. g. 1-42).



**1.1**

**Vedute dell'esterno del Santuario**



1.1.a



**Datazione:** 1674

**Disegnatore:** Giuseppe Garavaglia

**Incisore:** Federico Agnelli

**Stampatore:** Federico Agnelli

**Tecnica:** acquaforte

**Misure:** foglio mm 245×342

**Iscrizioni, in basso al centro:** TEMPIO DI M[ARIA] VERGINE APPRESSO A S[AN] CELSO

**in basso a sinistra:** Ioseph Garavaglia Deli[neavit]

**in basso a destra:** Agnelli scul[psit]

**Collocazione:** CRSMi, Vol. AA 43, tav. 5.

**Pubblicato in:** TORRE 1674, pp. 78-79.

## 1.1.b



**Datazione:** 1704

**Disegnatore:** Giuseppe Garavaglia

**Stampatore:** Pieter van der Aa

**Tecnica:** acquaforte

**Misure:** foglio mm 245×342

**Iscrizioni, in basso al centro:** Templum Mariæ Virginis juxta S[ancti] Celsi

**in basso a sinistra:** Joseph Garavaglia del[ineavit]

**in alto a sinistra:** Pag. 786

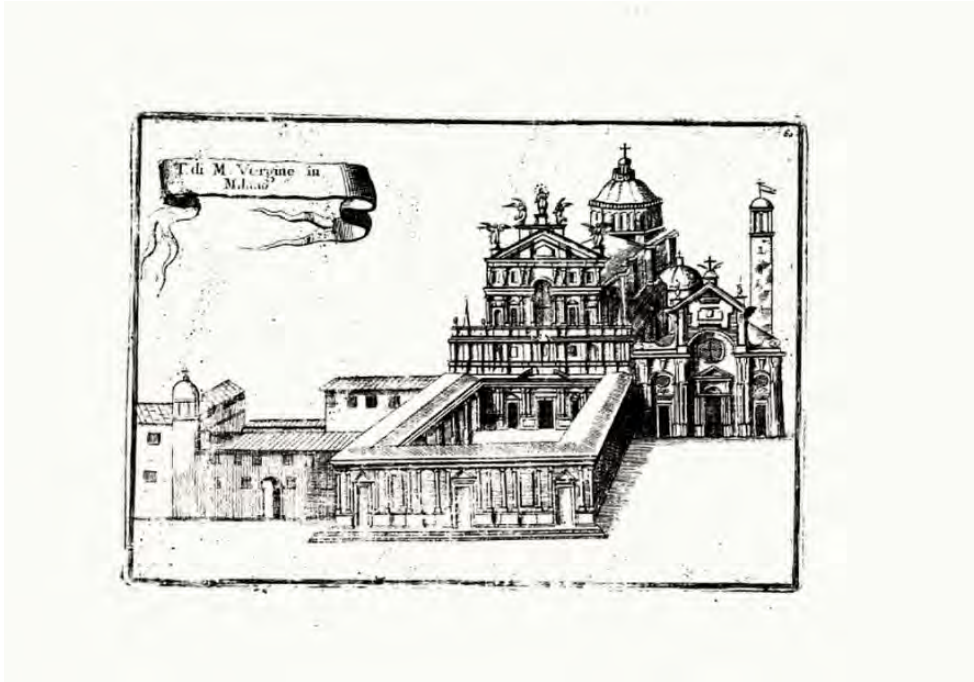
**Collocazione:** CRSMi, Vol. AA 43, tav. 5.

**Pubblicato in:** *Thesaurus* 1704, p. 786.

**Bibliografia:** ARRIGONI, BERTARELLI 1931, p. 147 n. 1786.



1.I.c



**Datazione:** 1706

**Tecnica:** acquaforte

**Misure:** foglio mm 125×180

**Iscrizioni, in alto a sinistra entro un cartiglio:** T[empio] di M[aria] Vergine in Milano  
**in alto a destra:** 60

**Collocazione:** CRSMi, Albo D 62, tav. 61.

**Pubblicato in:** CORONELLI 1706, tav. 60.

**Bibliografia:** ARRIGONI, BERTARELLI 1931, p. 148 n. 1787.

1.I.d



**Datazione:** 1707

**Stampatore:** Charles Osmont

**Tecnica:** bulino

**Misure:** mm 130×157

**Iscrizioni, in basso al centro:** Eglise dédiée à la S[ain]te Vierge, à Milan

**in alto a destra:** Tom. 4. pag. 242

**Collocazione:** CRSMi, Vol. H 42, tav. 41.

**Pubblicato in:** DE ROGISSART 1707, p. 242.

**Bibliografia:** ARRIGONI, BERTARELLI 1931, p. 148 n. 1788 (dove è erroneamente indicata come controparte della 1.I.g).

1.1.e



**Datazione:** 1729

**Disegnatore:** Giuseppe Garavaglia

**Stampatore:** Pieter van der Aa

**Tecnica:** acquaforte

**Misure:** foglio mm 245×342

**Iscrizioni, in basso al centro:** Templum Mariae Virginis juxta S[ancti] Celsi, Mediol[ani] / Joseph Garavaglia del[ineavit]

**in basso a sinistra:** Eglise de S[ain]te Marie, à Milan, / près de celle de S[ain]t Celse

**in basso a destra:** a Leide, Chez Pierre vander Aa, avec Privilege. / F[ecit]

**Collocazione:** CRSMi, P.V. m. 6-31.

**Pubblicato in:** *La Galerie* 1729, tav. 18.

**Bibliografia:** ARRIGONI, BERTARELLI 1931, p. 147 n. 1786.

1.I.f



**Datazione:** 1734

**Disegnatore:** Giovanni Battista Riccardi

**Tecnica:** acquaforte

**Misure:** foglio mm 3000×2780

**Iscrizioni, in basso al centro:** S[anta] M[aria] presso S[an] Celso

**Collocazione:** CRSMi, P.V. f.s. Riccardi 1734.

1.I.g



**Datazione:** 1737

**Disegnatore:** Gerolamo Ferroni

**Incisore:** Johann Georg Seiller

**Stampatore:** Giuseppe Cairoli

**Tecnica:** acquaforte

**Misure:** foglio mm 120×157

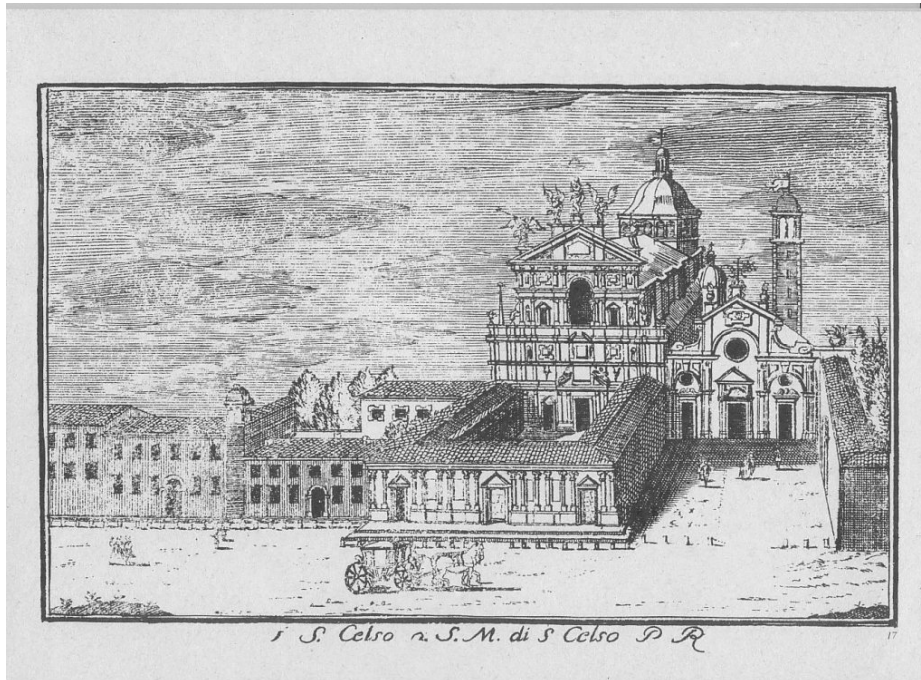
**Iscrizioni, in basso al centro:** Frontispicio della Chiesa dedicata alla Vergine appresso a S[an] Celso

**Collocazione:** CRSMi, Vol. G.M. I 8, tav. 1.

**Pubblicato in:** LATUADA 1737, III, pp. 56-57.

**Bibliografia:** ARRIGONI, BERTARELLI 1931, p. 148 n. 1789.

1.1.h



**Datazione:** 1743-1750

**Stampatore:** Marcantonio Dal Re

**Tecnica:** acquaforte

**Misure:** foglio mm 104×160

**Iscrizioni, in basso al centro:** S[an] Celso e S[anta] M[aria] di S[an] Celso P[orta] R[omana]

**Collocazione:** CRSMi, Vol. G.M. I 8, tav. 1.

**Bibliografia:** ARRIGONI, BERTARELLI 1931, p. 136 n. 1633; DE FRANCESCHI 1998, pp. 44-45 n. 17.

1.1.i



**Datazione:** 1751

**Stampatore:** Giambattista Albrizzi

**Tecnica:** acquaforte

**Misure:** foglio mm 104×160

**Iscrizioni, in basso al centro:** Prospetto della Chiesa di S[anta] Maria presso a San Celso, in Milano  
**in alto a destra:** Tom. XIX

**Collocazione:** CRSMi, Vol. J 6, tav. 9.

**Pubblicato in:** SALMON 1751, pp. 30-31.

**Bibliografia:** ARRIGONI, BERTARELLI 1931, p. 148 n. 1790.

1.1.j



**Datazione:** 1786

**Disegnatore:** Domenico Aspari

**Incisore:** Domenico Aspari

**Stampatore:** Fratelli Vallardi

**Tecnica:** acquaforte

**Misure:** foglio mm 472×658

**Iscrizioni, in basso al centro:** Veduta di S[anta] Maria presso S[an] Celso / Al merito Singolar[issi]mo dell' Ill[ustrissi]ma Sig[no]ra Contessa Don[na] Maria d'Adda

**in basso a sinistra:** D[omini]co Aspar Delin[eavit] et Scul[psit] Milano 1786

**in basso a destra:** Architettura di Galeazzo Alessio da Perugia

**nella parte figurata, in basso a destra entro un blocco di pietra:** Theod[orus] Car[dinalis] / Prin[ceps] Triv[ultius] / 1651

**Collocazione:** CRSMi, Albo K 4bis, tav. 4.

**Bibliografia:** ARRIGONI, BERTARELLI 1931, p. 148 n. 1791; per l'iscrizione relativa al cardinal Teodoro Trivulzio: FORCELLA 1889-1893, I, p. 372.



## 1.1.k



**Datazione:** 1820

**Disegnatore:** Toselli

**Incisore:** Louis Durau

**Stampatore:** Vallardi

**Tecnica:** acquaforte

**Misure:** foglio mm 110×140

**Iscrizioni, in basso al centro:** B[eata] V[ergine] presso / S[an] Celso // Eglise de la Vierge / près de S[ain]t Celse

**in basso a sinistra:** Toselli delin[eavit]

**in basso a destra:** Durau sculp[sit]

**nella parte figurata, entro il timpano del portale d'ingresso:** VERBV[M] / CARO FACT[VM EST]

**in alto al centro:** Milano

**in alto a destra:** 25

**Collocazione:** CRSMi, Albo C 11, tav. 22.

**Pubblicato in:** *Les curiosités* 1820, tav. 25.

**Bibliografia:** ARRIGONI, BERTARELLI 1931, p. 148 n. 1793.

### 1.1.1



**Datazione:** 1820 circa

**Disegnatore:** Carolina Lose

**Incisore:** Carolina Lose

**Stampatore:** Pietro e Giuseppe Vallardi

**Tecnica:** acquaforte

**Misure:** foglio mm 88×94

**Iscrizioni, in basso al centro:** Dessiné et Gravé par C[arolina] Lose // PARTIE DU VESTIBULE ET FAÇADE DE L'EGLISE DE LA VIERGE PRÈS DE S[AIN]T] CELSE // PARTE DELL'ATRIO E FACCIATA DI S[AN]T]A M[ARI]A PRESSO S[AN] CELSO // Milan chez Pierre et Joseph Vallardi Rue S. te Marguerite N.º 1101  
**nella parte figurata, entro il timpano del portale d'ingresso:** VERBUM / CARO FACTVM [EST]

**Collocazione:** CRSMi, Albo C 43, tav. 4.

**Bibliografia:** ARRIGONI, BERTARELLI 1931, p. 148 n. 1795.

## 1.I.m



**Datazione:** 1820 circa

**Incisore:** Alessandro Angeli  
**Stampatore:** Primo Torchiana

**Tecnica:** acquatinta  
**Misure:** foglio mm 430×540

**Iscrizioni, in basso al centro:** Atrio di S[an] Celso

**Collocazione:** CRSMi, P.V. g. 3-3.

**Bibliografia:** ARRIGONI, BERTARELLI 1931, p. 74 n. 942.

## 1.1.n



**Datazione:** 1823

**Disegnatore:** Ladislaus Rupp

**Incisore:** fratelli Bramati

**Stampatore:** Paolo Andrea Molina

**Tecnica:** acquaforte, acquatinta

**Misure:** mm 190×235

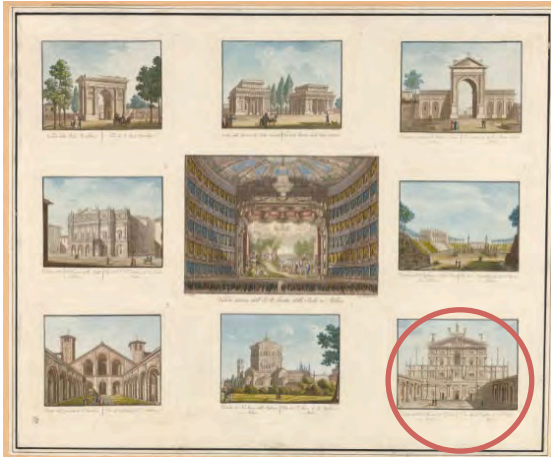
**Iscrizioni, in basso al centro:** L[adislaus] Rupp // Bramati f. fig. e l. acq.ta // ATRIO DELLA CHIESA  
DI S[AN] CELSO

**Collocazione:** CRSMi, Albo F 31, tav. 34 / P.V. p. 5-103.

**Publicato in:** *Raccolta* 1823b.

**Bibliografia:** ARRIGONI, BERTARELLI 1931, p. 148 n. 1798.

1.1.o



**Datazione:** 1825 circa

**Incisore:** Domenico Landini

**Tecnica:** acquaforte acquatinta

**Misure:** foglio mm 542×617

**Iscrizioni, in basso al centro:** Veduta della Chiesa di S[an] Celso / in Milano // Vùe de l'Église de S[aint] Celse / à Milan

**Collocazione:** CRSMi, P.V. g. 8-14.

1.I.p



**Datazione:** 1837

**Disegnatore:** Ludwig Vogel

**Incisore:** Aubert

**Stampatore:** Giuseppe Pomba e C.

**Tecnica:** acquaforte

**Misure:** foglio mm 95×115

**Iscrizioni, in basso al centro:** Milano. Chiesa di S[an] Celso / Milan. S[ain]t Celse

**in basso a sinistra:** Vogel del[ineavit]

**in alto a destra:** 240

**Collocazione:** CRSMi, Vol. R 20, tav. 32°.

**Pubblicato in:** BERTELOTTI 1837, tav. 240.

**Bibliografia:** ARRIGONI, BERTARELLI 1931, pp. 148-149 n. 1802.

## 1.1.q



**Datazione:** 1838

**Stampatore:** Tipografia del Cosmorama

**Tecnica:** litografia

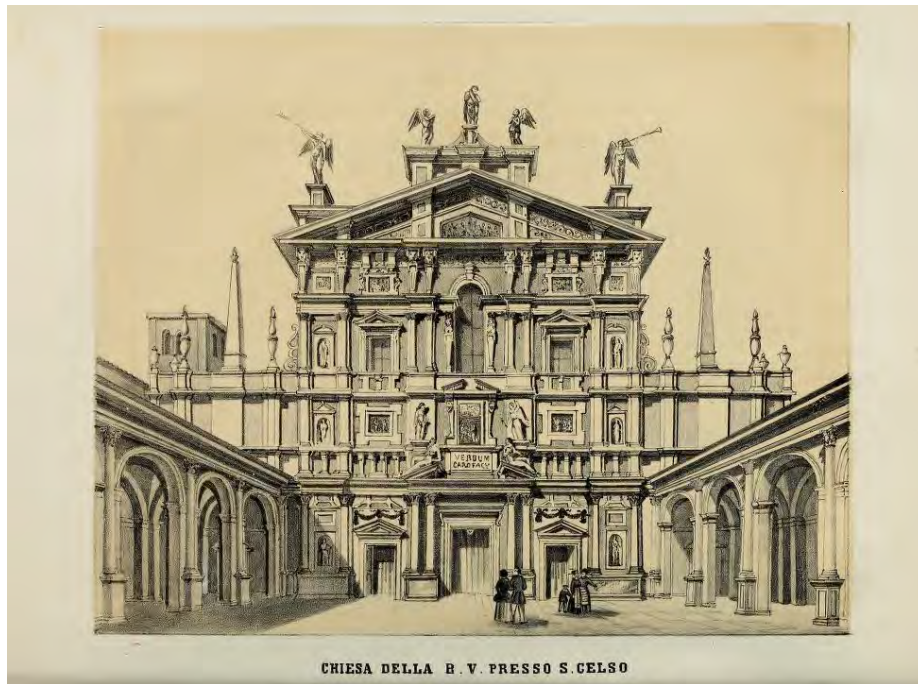
**Misure:** foglio mm 120×132

**Iscrizioni, in basso al centro:** La Madonna presso S[an] Celso in Milano

**Collocazione:** CRSMi, P.V. p. 2-82.

**Publicato in:** SACCHI 1837, p. 113.

**Bibliografia:** ARRIGONI, BERTARELLI 1931, p. 149 n. 1803.



**Datazione:** 1852-1853

**Tecnica:** litografia

**Misure:** foglio mm 210×297

**Iscrizioni, in basso al centro:** Chiesa della B[eata] V[ergine] presso S[an] Celso  
**nella parte figurata, entro il timpano del portale d'ingresso:** VERBUM / CARO FACT[VM] EST]

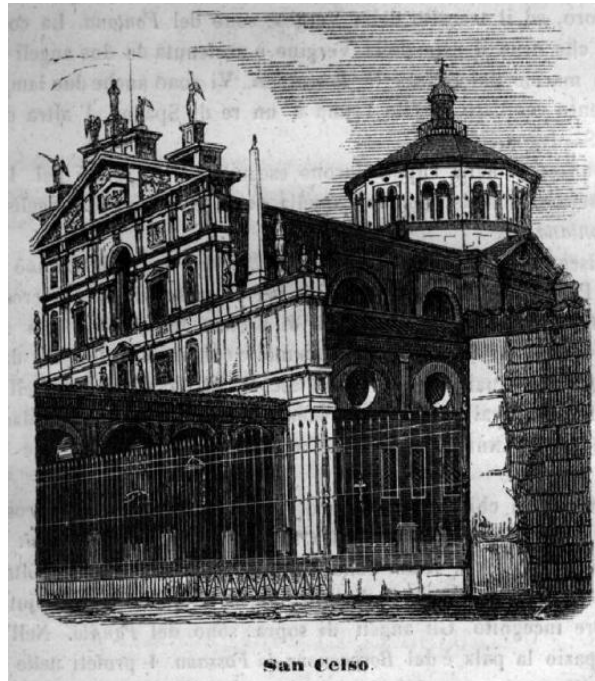
**Collocazione:** CRSMi, Vol. T 10, tav. 17.

**Pubblicato in:** LONGONI 1852-1853.

**Bibliografia:** ARRIGONI, BERTARELLI 1931, p. 149 n. 1805.



1.I.s



**Datazione:** 1860

**Incisore:** Giovan Battista Zambelli

**Stampatore:** Edoardo Sonzogno

**Tecnica:** xilografia

**Misure:** foglio mm 186×120

**Iscrizioni, in basso al centro:** San Celso  
**nella parte figurata, in bassi a destra:** Z

**Collocazione:** CRSMi, Vol. GMJ 2, p. 39.

**Pubblicato in:** *Nuovissima guida* 1860, p. 39.

**Bibliografia:** ARRIGONI, BERTARELLI 1931, p. 75 n. 949.

## 1.1.t



**Datazione:** 1865

**Disegnatore:** Giovanni Pessina

**Incisore:** Giovanni Mantovani

**Stampatore:** Pietro Agnelli

**Tecnica:** xilografia

**Misure:** foglio mm 165×245

**Iscrizioni, in basso al centro:** FACCIATA DEL PORTICO DI SAN CELSO / (Disegno dal vero di G[iovanni] Pessina ed incisione di G[iovanni] Mantovani)

**a destra:** Tavola I

**nella parte figurata, in basso a sinistra:** Pessina

**nella parte figurata, in basso a destra:** Mantovani

**Collocazione:** CRSMi, Vol. P 145, tav. 2.

**Pubblicato in:** CAVAGNA SANGIULIANI 1865, tav. I.



**Datazione:** 1865

**Disegnatore:** Giovanni Pessina

**Incisore:** Giovanni Mantovani

**Stampatore:** Pietro Agnelli

**Tecnica:** xilografia

**Misure:** foglio mm 165×245

**Iscrizioni, in basso al centro:** SANTUARIO DI MARIA VERGINE E VICINA CHIESA DI S[AN]  
CELSO / (Disegno dal vero di Gio[vanni] Pessina ed incisione di Gio[vanni] Mantovani)

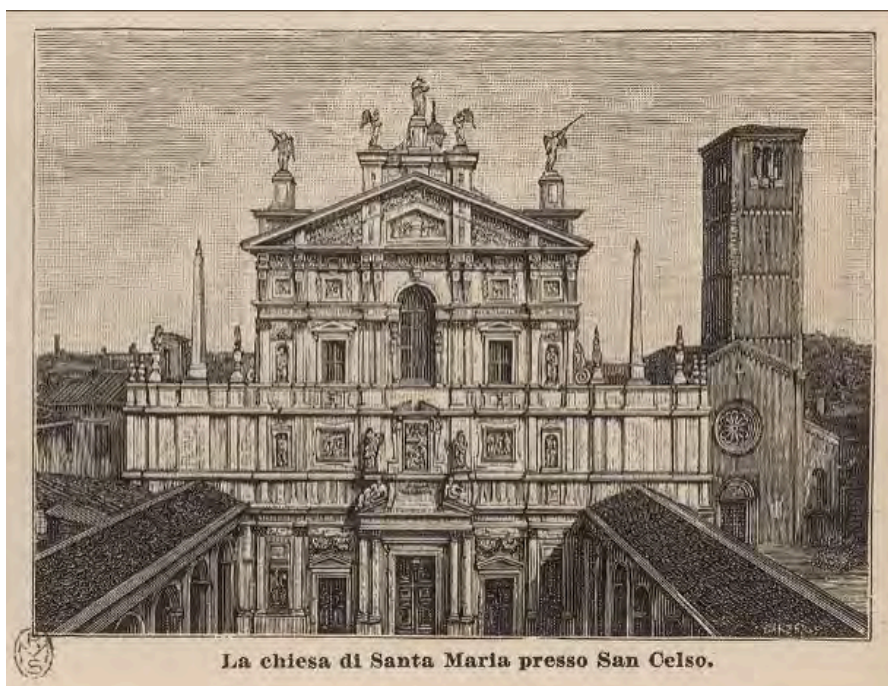
**a destra:** Tavola IV

**nella parte figurata, in basso a sinistra:** Pessina

**nella parte figurata, in basso a destra:** Mantovani

**Collocazione:** CRSMi, Vol. P 145, tav. 5.

**Pubblicato in:** CAVAGNA SANGIULIANI 1865, tav. IV.



La chiesa di Santa Maria presso San Celso.

**Datazione:** 1887

**Incisore:** Giuseppe Barberis

**Stampatore:** Edoardo Sonzogno

**Tecnica:** xilografia

**Misure:** mm 90×125

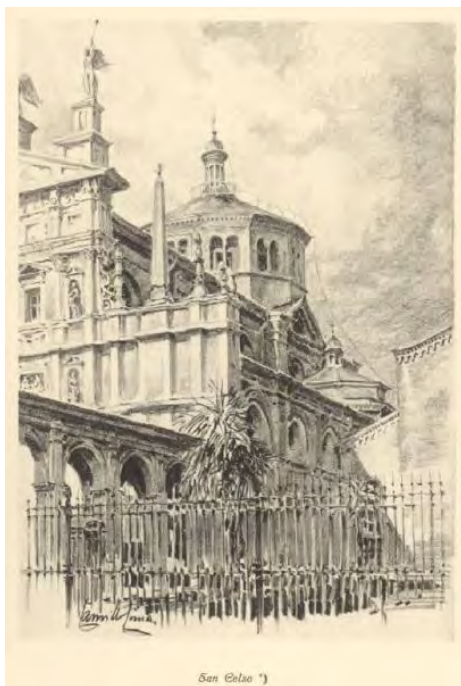
**Iscrizioni, in basso al centro:** La chiesa di Santa Maria presso San Celso.

**Collocazione:** CRSMi, Vol. BB 32-1, pag. 20g.

**Pubblicato in:** *Milano* 1887, p. 20.

**Bibliografia:** ARRIGONI, BERTARELLI 1931, p. 76 n. 953.

1.I.w



**Datazione:** 1929

**Inventore:** Camillo Cima

**Tecnica:** fotolitografia

**Misure:** mm 199×143

**Iscrizioni, in basso al centro:** San Celso

**Collocazione:** CRSMi, Vol. R 42, tav. 12.

**Pubblicato in:** CIMA 1929, p s.n.



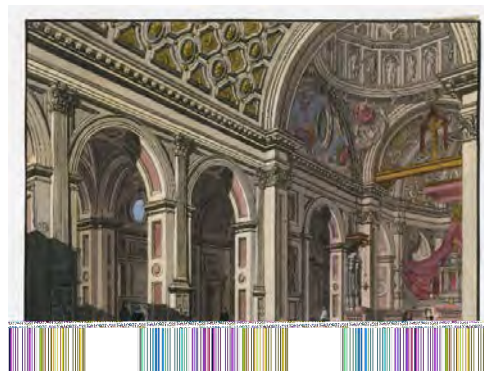
## **1.11**

### **Vedute dell'interno del Santuario**





## 1.II.a



**Datazione:** 1820-1821

**Disegnatore:** Francesco Durelli

**Incisore:** Angelo Biasioli

**Stampatore:** Giovanni Pietro Giegler

**Tecnica:** acquaforte, acquatinta

**Misure:** mm 185×210

**Iscrizioni, in basso al centro:** Veduta Interna della Chiesa della B[eata] V[ergine] presso S[an] Celso in Milano / Milano presso Gio[vanni] Pietro Giegler Librajo Corsia de' Servi N.º 603

**in basso a sinistra:** F. Durelli dis[egnò] dal vero

**in basso a destra:** A. Biasioli inc[ise]

**Collocazione:** CRSMi, Albo E 16, tav. 11 / Albo F 31, tav. 33.

**Pubblicato in:** *Nuova raccolta* 1820-1821.

**Bibliografia:** ARRIGONI, BERTARELLI 1931, p. 148 n. 1794.

## 1.11.b



**Datazione:** 1823

**Incisore:** Ferdinando Arrigoni

**Stampatore:** Ranieri Fanfani

**Tecnica:** acquatinta

**Misure:** mm 185×210

**Iscrizioni, in basso al centro:** Interno di S[anta]ta Maria presso S[an] Celso / Eretta nel 1491 dalla Scuola de' Fabbricieri / L'Architettura è di Alessio Perugino / Deposto nell'I[mperial] R[egia] Biblioteca  
**in basso a destra:** F[erdinando] Arrigoni inc[ise]

**Collocazione:** CRSMi, Vol. BB 8, tav. 5.

**Pubblicato in:** *Raccolta* 1823a, tav. 5.

**Bibliografia:** ARRIGONI, BERTARELLI 1931, p. 182 n. 2264.

1.II.c



**Datazione:** 1829

**Incisore:** Carolina Lose

**Stampatore:** Fratelli Bettalli

**Tecnica:** acquaforte

**Misure:** foglio mm 342×493

**Iscrizioni, in basso al centro:** S[anta] Maria presso S[an] Celso

**in basso a destra:** Carolina Lose inc[ise] le vedute

**Collocazione:** CRSMi, P.V. g. 1-40.

**Bibliografia:** ARRIGONI, BERTARELLI 1931, p. 94 n. 1105.

## 1.11.d



**Datazione:** 1835-1838

**Inventore:** Giovanni Migliara

**Disegnatore:** Alessandro Sidoli

**Incisore:** Francesco Citterio

**Stampatore:** Luigi Valeriano Pozzi

**Tecnica:** acquatinta

**Misure:** mm 210×220

**Iscrizioni, in basso al centro:** SANTUARIO DI S[AN] CELSO / SANCTUAIRE DE S[AIN]T CELS //

Edizione di L[ui]gi V[aleriano] Pozzi Negoz[ian]te di Stampe nella Galleria Decristofori N.°45-46

// Deposta all'I[mperial] R[egia] Biblioteca

**in alto al centro:** Milano

**in basso a sinistra:** Cav[alie]re Gio[vanni] Migliara dip[inse]

**in basso al centro:** A[lessandro] Sidoli dis[egnò]

**in basso a destra:** F[rancesco] Citteri inc[ise]

**Collocazione:** CRSMi, Albo G 22, tav. 55 / Albo F 31, tavv. 35-36.

**Pubblicato in:** *Raccolta* 1838, tav. 55.

**Bibliografia:** ARRIGONI, BERTARELLI 1931, p. 148 n. 1801.

1.III

*L'Assunta* di Annibale Fontana



### 1.III.a



**Datazione:** 1625

**Disegnatore:** Giovanni Battista Lampugnani

**Incisore:** Cesare Bassano

**Tecnica:** acquaforte

**Misure:** mm 388×257

**Iscrizioni, in alto:** SANCTISS[IMA] DEI GENITRICIS AD DIVI CELSI EXPRESSUM SIMULACRUM

**in basso a sinistra, a lato del basamento:** Cum / Privilegio 1625

**in basso a destra, a lato del basamento:** Io[hanni] Bapt[ist]a / lampug[nanu]s delineavit

**in basso al centro, attorno allo stemma della famiglia da Rho:** Ill[ustriss]imo D[omi]no,  
D[omi]no meo singulari, D[omi]no Paulo Rhaudensi, amplissimo | Mediolanensi Patritio, in Patria  
Regio Senatori ac Feudatario. // Ill[ustriss]ime | D[omin]ne. // Quod mens olim conceperat,  
modo parit manus Servus Magnae Matri multo ante debitum | pendo tributum, sed maturus videri  
possum, quod primus, forte non postremus. Ut / domi flammas alant, ac instaurent, quas e  
marmoreo Virginis Parentis ad Divi Celsi signo | hauriunt quotidie nostri Cives, fons ille incendij  
in aes translatus intra domesticos / servandus parietes a me datur. Tibi in primis sistitur  
(Ill[ustriss]ime Senator) ut contractas notas | obscura mea in officina, in tuis clarissimis laribus  
deponat, a tua pietate novos bibat / rogos tuisque vulgatum manibus signum animis vivi acrius  
inferat. Accipe, qua soles | humanitate mancipij munusculum, observantiae in te meae aeternum /  
pignus, et gaudij, quo ex addita tuis iam dudum debita meritis dignitate sum | perfusus, testem  
locupletissimum. Incolumem te diu, quod summe optamus, / oramusque, Rei publicae servet  
Deus. // Ill[ustriss]ime Tuae Dominat[ion]is | Humillimus Servus Caesar Bassanus

**Collocazione:** CRSMi, TRI m 2-12.

**Bibliografia:** ARRIGONI, BERTARELLI 1936, p. 52 n. 281.

### 1.III.b



**Datazione:** 1691

**Disegnatore:** Giovanni Battista Lampugnani

**Incisore:** Cesare Bassano

**Stampatore:** Agnelli

**Tecnica:** acquaforte

**Misure:** foglio mm 435×270, inciso mm 387×225

**Iscrizioni, in alto:** SANCTISS[IMA] DEI GENITRICIS AD DIVI CELSI EXPRESSUM SIMULACRUM

**in basso a sinistra, a lato del basamento:** Cum / Privilegio [1625]

**in basso a destra, a lato del basamento:** Io[hanni] Bapt[ista] / lampugn[anu]s delineavi[t]

**in basso al centro:** IMAGO B[EATE] M[ARIAE] V[IRGINIS] PROPE S[ANCTVM] CELSVM  
MEDIOLANI / CLARA MIRACVLIS CORONATA AB ILL[ustrissi]mo ET R[everendissi]mo /  
CAPITVLO S[ANCTI] PETRI DE VRBE DIE 17 FEB[RUARI] 1691

**in basso a sinistra:** Agnellus f[ecit] Mediolani

**Collocazione:** CRSMi, TRI m 2-13.

**Bibliografia:** ARRIGONI, BERTARELLI 1936, p. 52 n. 281 (che la segnala come riuo della matrice della 1.III.a).



1.III.c



**Datazione:** 1691 circa

**Disegnatore:** Bianchi

**Tecnica:** acquaforte

**Misure:** foglio mm 381×241, inciso mm 245×144

**Iscrizioni, in basso al centro:** VERA EFFIGIE DELLA B[EATA] V[ERGINE] PRESSO S[AN] CELSO

**in basso a destra:** Blanc[u]s Fecit et For. a Medio[la]ni

**Collocazione:** CRSMi, S. P. m 27-52.

**Bibliografia:** ARRIGONI, BERTARELLI 1936, p. 52 n. 282 (che non la segnala come ricalco dalla 1.III.b).

**1.III.d**



**Datazione:** XVIII secolo

**Tecnica:** bulino

**Misure:** foglio mm 813×408

**Collocazione:** CRSMi, P. V. g. 4-14

1.III.e



**Datazione:** 1739

**Incisore:** Gaetano Bianchi

**Tecnica:** acquaforte

**Misure:** foglio mm 139×88

**Iscrizioni, in basso:** Effigie della Miracolosa B[ata] V[ergine] M[aria] Assonta / presso S[an] Celso in Milano / Consagrata / A Sua Eccel[en]za la Sig[no]ra Contessa Donna Giulia / Borromea Archinti / Dall'Umiliss[im]o Divotiss[i]mo ed Oblig[atissi]mo suo Ser[vitor]e / 1739  
**in basso a destra:** Gaet[a]no Bianchi fece

**Collocazione:** CRSMi, TRI 2-4.

**Bibliografia:** ARRIGONI, BERTARELLI 1936, p. 52 n. 283.

### 1.III.f



**Datazione:** 1810 circa

**Incisore:** Gaetano Cagnoni

**Stampatore:** Carlo Bertone

**Tecnica:** acquaforte

**Misure:** foglio mm 207×119, inciso mm 181×105

**Iscrizioni, in basso:** SIMULACRO RAPP[RESENTAN]TE LA S[ANTA]S[SIMA] MADRE DI DIO /  
Esistente nella Chiesa di S[ant]a M[aria] presso S[an] Celso in Milano / Venerata e distinta per tanti  
miracoli fu incoronata dal/ l' Ill[ustrissim]o e R[everendissim]o Capitolo di S[an] Pietro di Roma il  
giorno 7 Feb[braio] 1691  
ASSUNZIONE DI M[ARIA] V[ERGINE] / Sorse dal trono augusto ov'era assiso / E disse alla sua  
Corte il Figlio Dio: / Morta è Maria: prepari il Paradiso / Un trionfo regal simile al mio  
AL SIMULACRO / Un portento dell'arte, e il bel lavoro / Cui tutto è grande maestoso e vago; / E  
più si pregia delle gemme, e l'oro / Dell' Illustre Scultor la Diva immagine.  
In Milano presso C[arlo] Bertone C[ontrada] di S. Margherita Neg[ozio]re di Stampe / e Libri al N  
1128 / all' insegna di S[anta] Anna  
**in basso a sinistra:** An[nibale] Fontana inv[enit]  
**in basso a destra:** G[aetano] Cagnoni sc[ulpsit]

**Collocazione:** CRSMi, S. P. pp 17-15.

**Bibliografia:** ARRIGONI, BERTARELLI 1936, p. 52 n. 284.

1.III.g



**Datazione:** 1880 circa

**Tecnica:** litografia

**Misure:** foglio mm 110×70

**Iscrizioni, in basso:** BEATA VERGINE ASSUNTA / che si venera nella Chiesa di S[anta] Maria / de'  
miracoli presso S[an] Celso – Milano

**Collocazione:** CRSMi, S. P. pp 17-19.

**Bibliografia:** ARRIGONI, BERTARELLI 1936, p. 52 n. 286.



**1.IV**

**L'affresco miracoloso**





1.IV.a



**Datazione:** 1650 circa

**Incisore:** Giovanni Battista Bonacina

**Tecnica:** acquaforte

**Misure:** foglio mm 380×280, inciso mm 320×229

**Iscrizioni, in basso:** VERA EFFIGIE DELLA MIRACOLOSA IMMAGINE / DELLA B[EATA] V[ERGINE] SOTTO L'ALTARE DELL'ASSONTA NEL TEMPIO / DI N[OSTR]A SIG[NO]RA APPRESSO S[AN] CELSO, FATTA IVI DIPINGERE DA / S[AN] AMBROGIO, DOPO AVER RITROVATO GLI CORPI DEI SS[ANTI] / MARTIRI NAZARO E CELSO, LA QUALE VISIBILMENTE APPARVE / LI XXX DICEMBRE L'ANNO MCDLXXXV LEVANDOSI / DA SE MEDESIMA IL VELO, CHE LA COPRIVA.

**in basso a destra:** I[ohanni] B[aptista] Bonacina scul[psit]

**Collocazione:** CRSMi, TRI m 2-11.

**Bibliografia:** ARRIGONI, BERTARELLI 1936, p. 50 n. 270.

1.IV.b



**Datazione:** 1670 circa

**Incisore:** Cesare Lorenzo

**Tecnica:** acquaforte

**Misure:** foglio mm 175×114, inciso mm 164×105

**Iscrizioni, in basso:** Vera effigie della B[eata] V[irgine] presso S[an] Celso, mentre l'Anno 1485 li 30  
D[icem]bre / apparve in Carne viva risplendente, e con il velo nelle mani

**in basso a destra:** Cesare Laurentio fece

**Collocazione:** CRSMi, TRI p 2-1 (la stessa lastra è riutilizzata in TRI m 2-10).

**Bibliografia:** ARRIGONI, BERTARELLI 1936, p. 49 n. 269.

1.IV.c



**Datazione:** 1692

**Disegnatore:** Federico Bianchi

**Incisore:** Giuseppe Petrarca

**Tecnica:** acquaforte

**Misure:** foglio mm 442×286, inciso mm 316×204

**Iscrizioni, in basso:** Vera effigie dell'antica e miracolosa Immagine della / B[eata] V[ergine] sotto l'Altare dell'Assunta nel Tempio insigne di N[ostr]a Sig[nor]a / presso S[an] Celso fatta dipingere da S[an] Ambrogio doppo ivi ritrovati / li Corpi de SS[anti] MM[artiri] Nazaro e Celso, apparsa li 30 Dicembre l'anno / 1485, levandosi da se medesima il velo che la copriva, quale hora / si venera in detto Tempio.

**in basso a sinistra:** Federicus Blancus delin[eavit]

**in basso al centro:** 1692

**in basso a destra:** Ioseph Petrarca sculps[it] Mediol[ani]

**Collocazione:** CRSMi, S. P. m 27-48.

**Bibliografia:** ARRIGONI, BERTARELLI 1936, p. 50 n. 271.

1.IV.d



**Datazione:** fine XVII secolo

**Tecnica:** acquaforte

**Misure:** foglio mm 246×145

**Iscrizioni, in basso:** Effigie Miracolosa, che sotto l'Altare della / Chiesa Insigne di N[ost]ra Sig[no]ra presso S[an] Celso si / adora. Fatta dipingere da S[an] Ambrogio / in memoria dei Corpi gloriosi che quivi / egli trovò, dei SS[anti] MM[artiri] Nazario, e Celso

**Collocazione:** CRSMi, TRI p 2-2.

**Bibliografia:** ARRIGONI, BERTARELLI 1936, p. 50 n. 272.

1.IV.e



**Datazione:** 1715

**Incisore:** Gaetano Bianchi

**Tecnica:** acquaforte

**Misure:** foglio mm 193×121, inciso mm 115×62

**Iscrizioni, in basso:** Vera Immagine di M[aria] V[ergine] fatta / dipingere da S[an] Ambrogio nel / luogo / dove furono trovati da lui i / corpi de SS[anti] MM[artiri] Nazaro e Celso: / celebre per / l'apparitione miracolosa / succeduta nell'1485 alli 30 di Dicembre / essendosi ella levato da se medesima il velo / che la copriva: venerata nell'Insigne / di lei Tempio presso S[an] Celso. // Gaetano Bianchi fecce 1715

**Collocazione:** CRSMi, S. P. pp 17-12.

**Bibliografia:** ARRIGONI, BERTARELLI 1936, p. 50 n. 273.

1.IV.f



**Datazione:** 1730 circa

**Disegnatore:** Federico Bianchi

**Incisore:** (Gaetano?) Bianchi

**Tecnica:** acquaforte

**Misure:** foglio mm 422×283, inciso mm 318×201

**Iscrizioni, in basso:** Vera effigie dell'antica, e miracolosa Image della / B.V. sotto l'Altare dell'Assonta nel  
Tempio insigne di N[ostr]a Sig[no]r[a] / presso S[an] Celso fatta dipingere da S[an] Ambrogio  
doppo ivi ritrovati / li Corpi de SS[anti] MM[artiri] Nazaro e Celso, apparsa li 30 Dicembre l'anno  
/ 1485, levandosi da se medesima il velo che la copriva, quale hora / si venera in detto Tempio

**in basso a sinistra:** Federicus Blancus delin[avit]

**in basso a destra:** Blancus sculps[it] Mediol[ani]

**Collocazione:** CRSMi, S. P. m 27-49 (tranne per la parte scritta, basata sulla stessa lastra di S. P. m 27-48).

**Bibliografia:** ARRIGONI, BERTARELLI 1936, p. 50 n. 271.

1.IV.g



**Datazione:** 1737

**Disegnatore:** P. Giuseppe Calderini

**Incisore:** P. Giuseppe Calderini

**Tecnica:** acquaforte

**Misure:** foglio mm 318×225

**Iscrizioni, in basso:** Vera effigie dell'antica e miracolosa immagine / della B[eata] V[ergine] sotto l'Altare  
dell'Assunta nel Tempio / Insigne di N[ostr]a Sig[no]ra presso S[an] Celso fatta dipingere da S[an]  
/ Ambrogio doppo ivi ritrovati li Corpi de SS[anti] MM[artiri] Nazaro / e Celso, celebre per  
l'apparizione fatta li 30 Dicembre 1485 / levandosi da se medesima il velo che la copriva quale /  
hora si venera in detto Insigne Tempio

**in basso a sinistra:** P. Ios[esph] Calderini pinx[it] orna[bit] et sculp[si]t 1737

**Collocazione:** CRSMi, S. P. m 27-50.

**Bibliografia:** ARRIGONI, BERTARELLI 1936, p. 51 n. 275.

### 1.IV.h



**Datazione:** 1750 circa

**Tecnica:** acquaforte

**Misure:** foglio mm 340×230

**Iscrizioni, in basso:** Vera Effigie della Miracolosa Immagine della B[eata] V[ergine], che si venera sotto l'Altare dell'Assonta / nell'insigne Tempio di N[ostr]a Sig[no]ra presso S[an] Celso fatta ivi dipingere da S[an] Ambrogio dopo aver ritro/vati li Corpi de SS[anti] Martiri Nazaro e Celso, la quale visibilmente apparve li 30 X[m]bre 1485 levandosi da se medesima il Velo, che la copriva

**Collocazione:** CRSMi, S. P. m 27-51.

**Bibliografia:** ARRIGONI, BERTARELLI 1936, pp. 50-51 n. 274.



1.IV.i



**Datazione:** 1754

**Incisore:** Giulio Cesare Bianchi

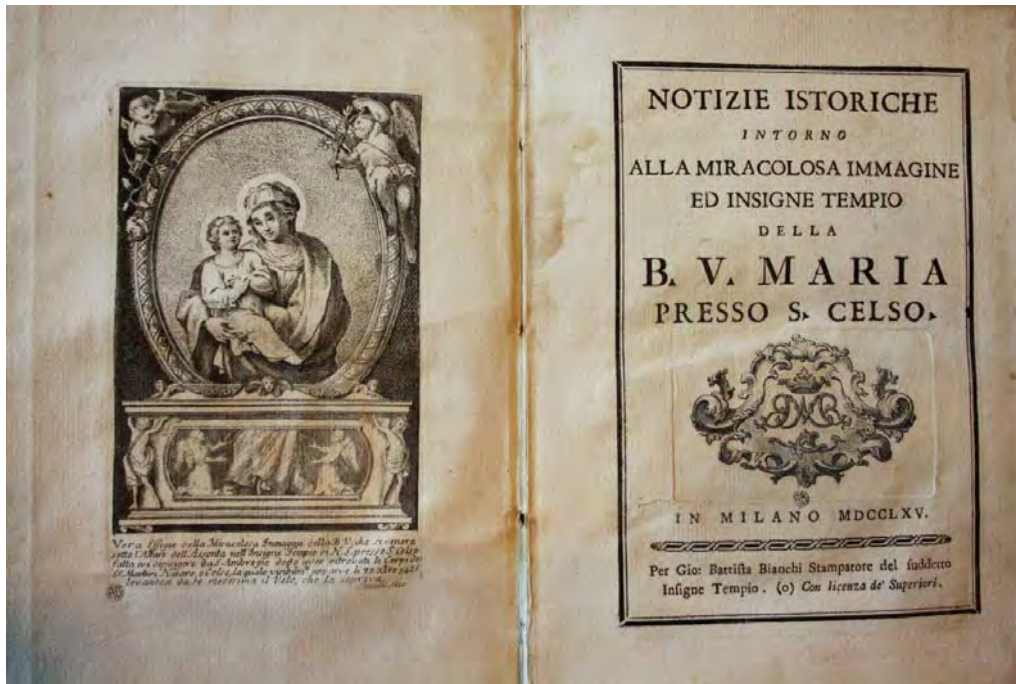
**Tecnica:** acquaforte

**Misure:** foglio mm 197×128, inciso mm 168×103

**Iscrizioni, in basso:** Vera effigie dell'antica, e miracolosa / Imagine della B[eata] V[ergine] M[aria] sotto  
l'Altare / dell'Assonta nel Tempio insigne / di Nostra Sign[ora] presso S[an] Celso fatta /  
dipingere da S[an] Ambrogio doppo / ivi trovati li Corpi de SS[anti] Martiri / Nazaro, e Celso,  
apparsa l'anno / 1485 li 30 Dicembre levandosi / da se medesima il velo che la /  
copriva quale  
ora si venera / in detto Tempio // Giull[i]o Cesare Bianchi d. fece / Milano 1754

**Collocazione:** CRSMi, S. P. pp 17-13; TRI p. 2-3.

**Bibliografia:** ARRIGONI, BERTARELLI 1936, p. 51 n. 276.



**Datazione:** 1764

**Incisore:** Giulio Cesare Bianchi

**Tecnica:** acquaforte

**Misure:** foglio mm 284×217, inciso mm 170×106

**Iscrizioni, in basso:** Vera Effigie della Miracolosa Immagine della B[eata] V[ergine], che si venera / sotto l'Altare dell'Assonta nell'Insigne Tempio di N[ostra] S[ignora] presso S[an] Celso / fatta ivi dipingere da S[an] Ambrogio dopo aver ritrovati li Corpi de' / SS[anti] Martiri Nazaro, e Celso, la quale visibilm[en]te apparve li 30 X[em]bre 1485 / levandosi da se medesima il Velo, che la copriva / Bianchi fece 1764

**Collocazione:** CRSMi, VOL p 19; S. P. p 19-39 (sciolta).

**Pubblicato in:** SASSI 1765, p. s. n.

**Bibliografia:** ARRIGONI, BERTARELLI 1936, p. 51 n. 277.

1.IV.k



**Datazione:** *post* 1819

**Disegnatore:** Andrea Appiani (?)

**Incisore:** Giuseppe Benaglia

**Stampatore:** Vedova Vallardi

**Tecnica:** acquaforte

**Misure:** foglio mm 687×490, inciso mm 345×254

**Iscrizioni, in basso a sinistra:** A[ndrea] Appiani del[ineavit]

**in basso a sinistra:** Jos[eph] Benaglia scul[psit]

**in basso al centro:** La Beata Vergine col Bambino / disegnata dal celebre Appiani,  
sull'antichissimo dipinto esistente sotto l'altare / dell'Assunta nell'insigne Tempio di S[an] Celso in  
Milano // Milano Vedova Vallardi S[anta] Marg[herita] N.1118

**Collocazione:** CRIMo, DEF 810.

1.IV.1



**Datazione:** 1830 circa

**Disegnatore:** Andrea Appiani (?)

**Stampatore:** Pietro e Giuseppe Vallardi

**Tecnica:** acquaforte (acquarellata a mano)

**Misure:** foglio mm 277×211

**Iscrizioni, in basso:** Appiani dis[egnò] // Immagine della B[eata] V[ergine] Maria, / Che si venera nella Chiesa presso S[an] Celso in Milano

**Collocazione:** CRSMi, S. P. p 19-40.

**Bibliografia:** ARRIGONI, BERTARELLI 1936, p. 51 n. 278.

1.IV.m



**Datazione:** 1830 circa

**Disegnatore:** Andrea Appiani (?)

**Stampatore:** Pietro e Giuseppe Vallardi

**Tecnica:** bulino

**Misure:** foglio mm 111×82, inciso mm 93×54

**Iscrizioni, in basso:** Immagine Miracolosa di M[aria] V[ergine] / che si venera presso S[an] Celso in Milano  
// Milano presso P[ietro] e G[iusepp] Vallardi C[ontrada] S[anta] Margh[erita] N.1101

**Collocazione:** CRSMi, S. P. p 17-14.

**Bibliografia:** ARRIGONI, BERTARELLI 1936, p. 51 n. 279.



1.v

*Il Congedo di Cristo* di Carlo Urbino





1.v.a



**Datazione:** 1650 circa

**Incisore:** Giovanni Battista Bonacina

**Tecnica:** acquaforte

**Misure:** foglio mm 470×317

**Iscrizioni, in basso:** IL VERO RITRATTO DELLA MADONNA SANTISSIMA, CHE BENEDICE IL SUO FIGLIUOLO / a dietro il Choro nella Chiesa della B[eatissi]ma V[ergine] appresso S[an]to Celso di Milano

**in basso a destra:** Il Bonacina f[ecit] Vicino a S[an]ta Margh[er]ita

**Collocazione:** CRSMi, TRI m 2-14.

**Bibliografia:** ARRIGONI, BERTARELLI 1936, p. 53 n. 289.

1.v.b



**Datazione:** fine del XVII secolo

**Tecnica:** acquaforte

**Misure:** foglio mm 200×140

**Iscrizioni, in basso:** La M[adre] S[antissima] che Benedice il suo figliolo nella Chiesa della B[eata] V[ergine] appresso S[anto] Celso di Milano

**Collocazione:** CRSMi, TRI p 2-5.

**Bibliografia:** ARRIGONI, BERTARELLI 1936, p. 53 n. 290.



**Datazione:** 1690 circa

**Incisore:** Paolo Bianchi

**Stampatore:** Eredi Camagni

**Tecnica:** acquaforte

**Misure:** foglio mm 387×248

**Iscrizioni, sotto il margine superiore della cornice:** Paolo Bianchi fece

**entro la cornice:** ORATIONE / che si dice alla divotissima Imagine della Madonna, che Benedice il suo Figliuolo dietro al / Choro nel Tempio Insigne della B[e]at[a] V[er]gine de Miracoli presso S[an] Celso di Milano.

Eccovi, o Sacratissima Vergine, ai piedi vostri un' Anima peccatrice, che vedendovi in / questa vostra divotissima Imagine dar la Benedittione al vostro Figlio, ardisce di / comparirvi innanzi, per esser da voi ancora Benedetta. E vero, che i miei peccati co' quali / mi soggetai alle disgratie della divina maledittione, mi rendono affatto indegna della vostra Benedittione; ma se voi siete quella, che portate giustamente il titolo di Benedetta fra tutte le Don/ne, *Benedicta tu in Mulieribus*, se nel vostro seno raccoglieste tutte le gratie, e tutte le Bene/dittioni del Cielo, *Nunquid*, dirò col dolente Esau, *Nunquid unam tantum Benedictionem / habes?* come potete essermi scarsa d'una Benedittione Voi, che tante ne possedete. Come doppo / la Benedittione del vostro diletto, e mistico Jacob Gesù, potrete regettar me misero, infelice / Esau, se col divenir Madre del mio Redentore, siete ancora per pietà fatta Madre de peccatori; / Deh si adunque *Benedic etiam, & mihi, ò Mater mea*. Se tutti i fedeli Voi li ricevete per vostri / Figlij, se nel numero di questi vi son anch'io, adunque *Benedic etiam, & mihi*, datemi la vostra / Santa Benedittione, ò pictosa Madre delle misericordie, che con la vostra Benedittione, mi piove/ranno dal Cielo le gratie, & i favori. Benedite l'anima mia, acciò vivendo tutto al mio Dio meriti / di sentir nella mia morte dal vostro Figlio, insieme con

tutti gli eletti *Venite Benedicti*, Benedite / il mio corpo, acciò sempre obbedisca alla ragione.  
Benedite i miei sentimenti, acciò sijno mortifi/cati. Benedite i miei buoni propositi, acciò abbiano  
fermezza, e costanza. Felice me se in vita, / & in morte sarò difeso da questo scudo impenetrabile  
dalla vostra Santa Beneditione, Amen.

SIA LAVDATO IL SANTISS[IMO] SACRAMENTO, E L'IMMACOLATA CON/CEZIONE  
DI MARIA SEMPRE VERGINE.

Fidelium Animaе per misericordiam Dei requiescant in Pace. Amen

IN MILANO, Nella stampa delli Eredi Camagni vicino alla Rosa. Con licenza de' Superiori.

**Collocazione:** CRSMi, S. P. m. 27-53 (la lastra è riusata nella TRI m 2-15).

**Bibliografia:** ARRIGONI, BERTARELLI 1936, p. 53 nn. 291, 292.

1.VI

*La Madonna delle lacrime*



## 1.VI.a



**Datazione:** 1620

**Disegnatore:** Giovanni Paolo Bianchi

**Incisore:** Giovanni Paolo Bianchi

**Tecnica:** acquaforte

**Misure:** foglio mm 183×153

**Iscrizioni, in alto:** LA DIVO[TISSI]MA EFIGIE DE LA B[EATA] V[ERGINE] MARIA CHE È  
NEL[L]A CHIESA DELA MAD[ON]NA DI S[AN]TO CELSO

**nella parte figurata, entro l'aureola del Santo di sinistra:** S[AN] NAZARO

**nella parte figurata, entro l'aureola del Santo di destra:** S[AN] CELSO

**in basso, ai lati della parte superiore dello stemma:** Perché gli occhi rivolgi, / E miri chi  
t'adora, / E miri chi t'onora, / Forse i lor sospiri // Vergine Bella miri, / Dhe mira pur, che  
rimirando fai / Fugir le nubi d'affannati guai

**in basso, ai lati della parte inferiore dello stemma e sotto lo stemma:** Ali Molti Ill[ust]ri  
S.S[ignori] Priore e deputati della Ma[don]na di S[an] Celso / Spinto da riverente desio, che sempre  
hebbi d'honorare, secondo le mie deboli / forze la gran' Madre di Dio ho intagliato in rame la  
divotiss.a imagine sua, che nella / celebre chiesa della Madonna di S[an] Celso, è da fedeli riverita,  
et adorata, per effigiarla poi in carta, come ho fatto, a commune consolatione de divoti di lei.  
Questa così / effigiata presento io adesso alle Sig[no]rie loro, sperando, che come gradirà detta  
Madre di / Dio l'ossequiosa mia fatica non riguardando la picciola lode, che da essa a lei risulta,  
ma l'affettuoso desio, ch'hebbi d'honorarla, così loro l'affettuoso dono, non la picciolezza sua  
riguardando, l'animo solo, con cui l'offro, e consacro gradiranno, e pregandoli dalla Vergine il  
colmo / d'ogni bene[ditio]ne gli offer.co humiliss[im]o servitore; di Milano ali 18 di luglio 1620 /  
Delle Sue SS[ignorie] M[olto] Ill[ust]ri Devot[issimi]mo Serv[ito]re Gio[vanni] Paolo Bianchi  
D[elineavit] et D.

**Collocazione:** CRSMi, TRI 1-18.

**Bibliografia:** ARRIGONI, BERTARELLI 1936, pp. 52-53 n. 287

1.VI.b



**Datazione:** 1765

**Tecnica:** bulino

**Misure:** foglio mm 157×220

**Iscrizioni, in basso:** Miracolosa Immagine della Vergine Maria al lato sinistro dell'ingresso del Tempio / di N[ost]ra S[ign]ora presso S[an] Celso, che nell'anno MDCXX ne' giorni 13, e 14 di Luglio fu veduta chiudere / ed aprire le palpebre a lagrimare dall'occhio sinistro, come consta da Processo autentico

**Collocazione:** CRSMi, Vol. P 19, tav. 3.

**Pubblicato in:** SASSI 1765, pp. XX-XXI.

**Bibliografia:** ARRIGONI, BERTARELLI 1936, p. 53 n. 288.



## APPENDICE 2

### SANTA MARIA DEI MIRACOLI NELLE GUIDE DEL SANTUARIO E DELLA CITTÀ (1671-1997)

#### Nota introduttiva

La compilazione di questa appendice è basata sullo spoglio di tutte le guide del Santuario e della città di Milano. Sono state escluse quelle nelle quali il testo risulta integralmente copiato da una guida precedente<sup>1</sup>, mentre nei casi di copia parziale sono stati incluse esclusivamente le parti originali<sup>2</sup>.

L'uso dei maiuscoli e della punteggiatura è stato uniformato; nella integrazioni fra quadre è stato adottato un lessico conforme alla terminologia dell'autore; i nomi degli artisti e delle opere sono sottolineati per facilitare la consultazione.

---

<sup>1</sup> Per esempio: PIROVANO 1824 e GANDINI 1833 che copiano PIROVANO 1822, o MEZZANOTTE, BASCAPÉ 1968 uguale a MEZZANOTTE, BASCAPÉ 1948, ma anche TORRE 1714 che per quel che riguarda il Santuario è identico a TORRE 1674.

<sup>2</sup> Per esempio: CASSINA 1840, composto quasi integralmente da brani estratti da SASSI 1765 e CASELLI 1827, è incluso solamente per quanto riguarda la descrizione della sagrestia.



## NAVATA SINISTRA – 1<sup>A</sup> CAMPATA

### Pitture mobili

a) Ambrogio da Fossano, detto il Bergognone, *Madonna adorante il Bambino, tra i Santi Rocco e Giovanni Battista e un devoto*, 1500 circa

- in alto, sul filatterio: GLORIA IN EX[C]ELSIS DEO ET IN TER[R]A / PAX (Luca, 2:14)

- al centro, sul filatterio: ECCE / AGNVS DEI (Giovanni, 1:36)

- in basso a sinistra, sul terreno: OP[ER]A DE AMBROSIO / DE FOSSANO / DICTO BERGOGNONO<sup>3</sup>

b) Anonimo, *Santa Rita*

### Affreschi

a) Giovan Battista Crespi, detto il Cerano, *Angeli con volumi e angioletti* (parete), *Angeli* (lunetta), *Angeli musicanti* (volta), 1607

b) Arturo Ferrari, *Angeli musicanti* (lunetta della parete sinistra), 1904

### Stucchi

Giovan Battista Crespi, detto il Cerano, *Cornice con teste di cherubino, angioletti e cariatidi*, 1607

SANTAGOSTINO 1671, p. 30

In un'altra [capella] il Martirio di S. Catterina, con il volto a fresco, dove sono dipinti diversi angeli, con il volto di S. Catterina da Siena e quello della Madonna del parto; tutto è di mano del Cerano.

TORRE 1674, pp. 72-73

...nei primi due archi vicini alle porte in tutti due i lati, affaticossi il Cerani in dipingere profeti ed apostoli in così belle positure di disegno, per avere scarsezza di sito, che dimorasi a contemplargli ogni buono intelligente di pennello [...]. La Santa Cattarina martirizzata nella finta cappella accanto alla porticella, che apre il passo all'atrio sotto il portico, sarà da voi conosciuta alla sua pittoresca bizzarria, essere del Cerani...

BIFFI 1704-1705, pp. 42-43

Nei due archi vicini alle porte in tutti due lati, dipinse il Cerani profeti ed apostoli, in belli scorzi per scarsezza di sito. [...] Santa Catterina martirizzata del Cerano nella finta capella.

---

<sup>3</sup> La firma, antica ma considerata apocriфа, permette a BOSSI 1810, p. 132, di ricomporre l'identità del pittore, fino ad allora frammentata in più profili dai diversi nomi.

LATUADA 1737, pp. 57, 60

...Cerani, che fece [gli stucchi e gli affreschi de]i primi due [archi] vicini alle porte. [...] Fra le pitture più insigni, che si conservano in questa chiesa, meritano distinta menzione il Martirio di Santa Caterina del Cerani...

SORMANI 1751, p. 115

Di questo stesso autore [Cerano] è il martirio di S. Caterina.

SASSI 1765, p. s.n.

Gio. Battista Crespi, detto il Cerano, sepolto alla man destra della capella di S. Gerolamo, dipinse il martirio di Santa Catterina posto nella prima capella alla sinistra dell'entrata in Chiesa, ed i campi delle due volte corrispondenti ai due primi archi presso le due porte laterali, oltre la gloria d'angiolì sopra l'ultima porta a man destra...

BARTOLI 1776, p. 189

Nella decima ottava [cappella], S. Caterina alla ruota è del Cerano, che dipinse anche il volto di questa, e dell'anteriore Cappella.

GALLARATI 1777, pp. 42-46, 48 (nota 2)

Giambattista Crespi detto il Cerani dipinse il martirio di S. Catterina posto nella prima cappella alla sinistra parte dell'ingresso. Questa è una tavola ben disegnata, e dipinta con fuoco e libertà di pennello, e sfarzo di colore. Per contrapposto il Crespi vi dipinse i carnefici posti in iscorcio bellissimi, che ingrandiscono la composizione, sebbene sia piccola la tavola, rendendola coll'arte spaziosa e grande; v'è un angioìo grazioso sopra la Santa, che sta in atto d'incoraggiarla al martirio, e tiene nella destra la spada minaccevole, e colla sinistra mano porge a quella una corona di fiori, il qual angioìo è ottimamente disegnato, e colorito con buon sapor di tinta. È cosa pure del Cerani tutto il fresco, che si trova dipinto in questa prima Cappella d'un carattere niente inferiore dalla già descritta tavola.

p. 46, nota 1: Gli stucchi sono pure del suddetto [Cerano]; ma sono alquanto offesi dal tempo, come lo furono quasi tutte le altre pitture de' volti nell'ultima restaurazione.

p. 48, nota 2: So bene da un documento assai chiaro

dell'Archivio Ferrari, scritto di mano di Martino Bassi, che gli stucchi [...] posti ne' primi quattro campi vicino alla porta, sono stati lavorati, e indorati dal Cerani l'anno 1601 e 1602...

BIANCONI 1783, p. 59

In un'altra [cappella] S. Catterina alla ruota, del Cerano, ed i due volti sono dello stesso Cerano.

BIANCONI 1787, p. 141

...Cerano, di cui è il martirio di S. Catterina dipinto nell'altra cappella, che viene ad essere l'ultima. Ha mostrato in quest'opera il pittore vivezza d'immagine, e calore nelle tinte per cui ne riceve onore. Suo pure è il dipinto della volta che resta superiormente.

BOSSI 1818, p. 79

Il Cerano rappresentò il martirio di S. Caterina<sup>4</sup>.

G.L. 1818, p. 26

Entrando in chiesa alla sinistra, il quadro nell'arcova rappresentante la B. V. con il Bambino deposto, e varj angeli e Santi che lo contemplano, è del Borgonzone.

PIROVANO 1822, p. 126

...nell'ultimo spazio vedesi la Natività di Nostro Signore eseguita da Ambrogio Borgognone da Fossano, che vi pose il suo nome.

[...]

La volta ed il semicircolo non occupato dalla statua sopra la portina, furono dipinti dal Cerano, ed essendo stata quell'opera rovinata dall'umidità, fu in parte rifatta dal cav. Appiani, ed ora con dispiacere va consumandosi di nuovo per la cagione medesima.

CASELLI 1827, p. 84

...questa e la contigua volta sono del Cerano. Nell'ultimo spazio la palla in tavola è di A. Borgognone da Fossano.

CANTÙ 1844, p. 359

Del Borgognone da Fossano è la tavola dell'ultimo spazio, che ad alcuno piacerà nella sua quiete più che gli altri farraginosi dipinti.

---

<sup>4</sup> BOSSI 1818, p. 79, colloca il *Martirio di Santa Caterina* nella seconda campata di sinistra: stando alle altre informazioni fornite dallo stesso autore, questa indicazione deve considerarsi un *lapsus calami*.

- CANTÙ 1852, p. 76                      Nell'ultima cappella del Borgognone è la tavola in legno.
- MARGARITA 1862, p. 24                Tavola del Borgognone rappresentate la nascita di G.C., e sotto altro quadretto rappresentante il busto di M.V., di Andrea del Sarto.
- VENOSTA 1871, p. 95                    Nell'ultimo [spazio], una tavola del Borgognone.
- MONGERI 1872, p. 235                 Ultima [cappella]: "la B. Vergine col putto fra i SS. Rocco e Giovanni Battista, che presenta un divoto inginocchiato": tavola di Ambrogio Fossano detto il Borgognone, segnata nel nome: *opa de Ambrosio de Fossano dicto Bergognono*. Questa segnatura lascia qualche dubbio, circa la sua autenticità. La tavola fu restaurata nel 1858.
- ROTTA 1885, p. 22                      L'ultimo [altare], che ha una tavola del Borgognone, rappresenta la Beata Vergine col Bambino fra i santi Rocco e Giovanni Battista, con un devoto inginocchiato. Sotto la tela del Borgognone havvi pure una Vergine del Sassoferrato.
- BRAMBILLA 1886, p. 131                Una tavola del Borgognone, rappresentante la Madonna fra i Santi Rocco e Giovanni Battista, e un devoto. Più sotto, sta una bellissima testa di Madonna, del Sassoferrato.
- Cenni* 1927, p. 26                      Tavola del Borgognone rappresentate la nascita di G.C., e sotto altro quadretto rappresentante il busto di M.V., di Sassoferrato.
- PONZONI 1930, p. 195                 Infine la Beata Vergine col Divin Fanciullo fra i Santi Rocco e Giovanni Battista, dipinta su tavola, è opera del Borgognone; sotto questa tavola vi è un piccolo dipinto del Sassoferrato.
- MEZZANOTTE, BASCAPÉ 1948, p. 543    Infine all'ultimo altare una tavola: "La Madonna col Divin Putto e Santi, con una donatore inginocchiato" è riconosciuta ad Ambrogio Bergognone, benché la segnatura *opera de Ambrosio de Fosano dicto Bergognono* sembri a qualche autore (Mongeri) di dubbia autenticità: opera della maturità dell'artista, quando al contatto dell'arte di Leonardo, pur

conservando nei volti un'espressione di languida dolcezza, andava smarrendo l'ingenuo incanto delle sue prime opere. Colorito fumoso, forse in parte dovuto ad un restauro poco felice del 1858.

MAGGI 1951, pp. 182-183, 211 (nota 1)

Madonna tra Santi. A sinistra la firma dell'autore *Ambrosio de Fossano dicto Bergognone*.

Tela soffusa di una idilliaca serenità propria del Bergognone ormai maturo.

Lo sfondo a tinte oscure delle grotte a sinistra e delle vesti degli uomini a destra potenzia la chiarezza della scena centrale, armoniosissima: una bella figura di Vergine dal portamento nobile, ginocchioni a mani giunte, raccolta ad osservare il Bimbo che, da una stuoia adagiata su un sasso a giaciglio, si leva con naturalezza a conversare con un divoto, ginocchioni a destra, a cui il Battista indica il Bimbo con le parole "ecce agnus Dei". In ginocchio a sinistra e un po' nell'ombra come i due santi precedenti è S. Rocco, che mostra la piaga della sua gamba scoperta. Coronano la scena cinque graziosi angioletti. Due, dai lineamenti finissimi, si alzano timidi verso la stuoia su cui è Gesù quasi a volerlo raggiungere: la luce che emana dal bimbo dà a loro un non so che di diafano con lo squisito tocco delle vesti.

Sopra, angeli guardano la scena con quel loro caratteristico atteggiamento di rispetto e di venerazione che richiama gli angioletti della Crocifissione della Certosa di Pavia.

In centro si apre sereno il paesaggio di colline e di villaggi.

Sotto: Testa di Madonna del Sassoferrato.

È un dolcissimo viso di Madonna in preghiera.

Affreschi e stucchi del Cerano.

Cart. 1605-1609: "...al sig. Cerano per li stucchi et li figuri delle due prime cappelle entrando dalla parte delle donne e delli due di contro dalla parte deli uomini...".

Osserva sopra la porticina d'entrata nel tempio l'Assunta di Fontana sostituita con una copia sul fastigio. Gli affreschi sono di Giuseppe Calderino<sup>5</sup>.

p. 211, nota 1: Per facilitare uno studio più particolareggiato alle volte, i cui affreschi sono a commento delle tele sottostanti, notiamo che originariamente [...] nella 18<sup>a</sup> [cappella era] una tela "B. V. del parto" ora scomparsa (forse il Bergognone attualmente nella 1<sup>a</sup>?).

REGGIORI 1968, p. 52

Si inizia con un Bergognone, Madonna e Santi...

*Santa Maria* 1981, p. s.n.

1<sup>a</sup> Cappella: Madonna tra i Santi, del Bergognone (1450-1522).  
Stucchi e affreschi del Cerano.

*S. Maria* 1997, p. 9.8

Nella prima cappella troviamo una tela del Bergognone, la "Madonna tra i Santi" (XVI sec.), probabilmente donata dai Borromeo nel 1788. Gli stucchi e gli affreschi sono invece del Cerano (XVII sec.).

---

<sup>5</sup> Non sono riuscito a trovare alcuna notizia relativa a Giuseppe Calderino o Calderino, che SASSI 1765, p. s.n., ricorda come autore di un *Crocefisso* conservato in sagrestia.



## NAVATA SINISTRA – 2<sup>A</sup> CAMPATA

### Pitture mobili

- a) Carlo Francesco Nuvolone, *Colomba dello Spirito Santo e gloria d'angeli*, 1640-1645 circa
- b) ambito di Michelino da Besozzo, *Madonna con il Bambino fra i Santi Nazaro e Celso* (detta *Madonna delle lacrime*), quarto decennio del XV secolo<sup>6</sup>
- c) Giovanni da Monte, frammento di fregio, 1560 circa
- d) Carlo Francesco Nuvolone, *angeli musicanti*, 1640-1645 circa

### Affreschi

Giovan Battista Crespi, detto il Cerano, *Profeti Isaia e Daniele* (lunetta), *Angelo con filatterio, Re David*, \*non identificato\*, *Profeta Aggeo, Re Salomone* (volta), 1604

- lunetta, a sinistra, sulla tabella: GLORIA / LIBANI / DATA / EST EI (Isaia, 35:2)
- lunetta, a destra, sulla tabella ellittica: ABSCISSVS / EST LAPIS / DE MON[T]E SINE / MANIBVS (Daniele, 2:45)
- volta, riquadro centrale, sul filatterio: ...TVAM IPSIVS (ANIMAM) PETRANSIBIT... (Luca, 2:35)
- volta, prima vela, sul filatterio: S...
- volta, seconda vela, sulla tabella: ...VM... / ...L(E)SI...
- volta, terza vela, sulla tabella: VENIET DESIDER[ATV]S / CVNCTIS GENTIBVS / ET IMPLEBIT DO/MUVM ISTAM / GLORIA (Aggeo, 2:7)
- volta, quarta vela, sulla tabella: SAPIENTIA / AEDIFICAVIT / SIBI DOMVM (Proverbi 9,1)

### Stucchi

Giovan Battista Crespi, detto il Cerano, *Cornice con teste di cherubino, angioletti e cariatidi*, 1604

**TORRE 1674, p. 73**

...nei primi due archi vicini alle porte in tutti due i lati, affaticossi il Cerani in dipingere profeti ed apostoli in così belle posture di disegno, per havere scarsezza di sito, che dimorasi a contemplargli ogni buono intelligente di pennello [...], gli angeli scherzanti nell'altra finta cappella, che siegue, sono di Carlo Francesco Nuvoloni, non vi nomino le pitture entro vetri nello stess'arco per essere antiche, benché d'assai divozione...

---

<sup>6</sup> La datazione è proposta da BOSKOVITS 1988, p. 48 nota 66, che suggerisce di avvicinare l'affresco al corpus del cosiddetto Maestro dei Giochi Borromeo.

- BIFFI 1704-1705, pp. 42-43** Nei due archi vicini alle porte in tutti due lati, dipinse il Cerani profeti ed apostoli, in belli scorzi per scarsezza di sito. [...] Li angeli scherzanti nell'altra finta capella di Carlo Francesco Nuvoloni.
- SASSI 1765, p. s.n.** Carlo Francesco Pamfilo, detto il Nuvolone, nella seconda capella dell'istesso lato [sinistro] colori al di sopra della Beata Vergine del Pianto quegli angeli, che volano, e spargono fiori...
- BARTOLI 1776, p. 189** Nella decimasettima [cappella], il frontale a M. V., con quegli angeli ec. è di Carlo Francesco Pamfilo. Nella decima ottava [cappella], S. Caterina alla Ruota è del Cerano, che dipinse anche il volto di questa, e dell'antérieure cappella.
- GALLARATI 1777, pp. 46, 48 nota 2** Nella seconda [cappella], che vien chiamata la Madonna del Pianto, sopra la detta immagine v'è una gloria d'angioletti graziosamente dipinti da Carlo Francesco Pamfilo; e tutto il fresco della suddetta cappella è opera certamente del Cerani.
- p. 46, nota 2: Gli stucchi similmente sono suoi [del Cerano].
- p. 48, nota 2: So bene da un documento assai chiaro dell'Archivio Ferrari, scritto di mano di Martino Bassi, che gli stucchi [...] posti ne' primi quattro campi vicino alla porta, sono stati lavorati, e indorati dal Cerani l'anno 1601 e 1602...
- BIANCONI 1783, p. 59** Segue una Madonna, e sopra vi sono molti angeli, di Carlo Francesco Pamfilo. [...] ed i due volti sono dello stesso Cerano.
- BIANCONI 1787, p. 141** Nella cappella seguente chiamata la Madonna del Pianto, la gloria d'angioletti superiormente posta è di Carlo Francesco Nuvolone detto il Pamfilo, e tutto il fresco è del Cerano...
- BIANCONI 1795, p. 155** Nella cappella seguente chiamata la Madonna del Pianto, la gloria d'angioletti superiormente posta è di Carlo Francesco Nuvolone detto il Pamfilo, e tutto il fresco è del Cerano... [...]. Nello scalino della suddetta vi sono alcune figurine molto

belle a chiaro-scuro di Giovanni da Monte cremasco, scolare di Tiziano...

**BORRONI 1808, p. 58**

La Madonna del Pianto nella cappella seguente colla gloria di angioletti superiormente posta è di Francesco Nuvolone detto il Panfilo, ed il fresco del Cerani...

**BOSSI 1818, pp. 79-80**

Francesco Nuvolone detto il Panfilo dipinse la gloria degli angioletti; il Cerano suddetto fece pure i freschi. In una specie di scalino veggonsi alcune belle figurine a chiaroscuro di Giovanni da Monte Cremasco, scolaro del Tiziano<sup>7</sup>.

**G.L. 1818, p. 26**

Nella cappella seguente, chiamata la Madonna del Pianto, la gloria d'angeli superiormente dipinti di Carlo Francesco Nuvolone detto il Pamfilo, e i freschi sono del Cerano; nello scalino della suddetta cappella si vedono alcune figurine a chiaro-scuro di Giovanni da Montecremasco scolaro di Tiziano.

**ANCINI 1821, p. 37**

Nella cappella seguente rappresentante la Madonna del Pianto è opera di Carlo Francesco Nuvoloni detto il Panfilo, e i freschi sono del Cerani.

**PIROVANO 1822, p. 126**

...in seguito vedesi un'antica pittura a fresco coperta da vetri, rappresentante in mezze figure la Madonna detta del Pianto col Bambino, e li SS. Nazaro e Celso. Il Panfilo vi dipinse superiormente a olio una gloria d'angeli. È da osservarsi nello scalino sopra la mensa il minuto lavoro a chiaro-scuro di alcune belle figurine fatte da Giovanni da Monte Cremasco...

**CASELLI 1827, p. 84**

Nel 3° [spazio] il dipinto incognito sotto vetri è detto la Madonna dell'Aiuto, gli angeli di sopra sono di C. F. Panfilo. Nel grado sottoposto è un chiaroscuro pregevolissimo di Gio. da Monte; questa e la contigua volta sono del Cerano.

**CANTÙ 1844, pp. 358-359**

A un antichissimo dipinto a fresco, detto la Madonna del Pianto, il Panfilo sovrappose una gloria a olio.

---

<sup>7</sup> BOSSI 1818, p. 79, colloca – evidentemente per errore – l'altare della Madonna del Pianto nella prima campata di sinistra.

- CANTÙ 1852, p. 76** Nell'altare della Madonna del Pianto all'antico fresco il Panfilo sovrappose la gloria degli angeli.
- MARGARITA 1862, pp. 23-24** Un antico a fresco di M.V. e S. Gervasio e Protasio, e superiormente una gloria di angeli sulla tela, di Carlo Francesco Nuvoloni. Al disotto su lo scalino, si vedono alcune figurine bizzarre dipinte a chiaro-scuro da Gio. da Monte Cremasco, scolaro di Tiziano, che sono reputate di sommo pregio. Gli affreschi della volta sono del Cerano.
- VENOSTA 1871, p. 95** Nel terzo [spazio], il dipinto sotto vetri, è detto la Madonna dell'Ajuto, affresco antico; gli angeli, del Panfilo.
- MONGERI 1872, p. 235** Terza [cappella]: al basso, antico affresco del XIV secolo, "la B. Vergine col figlio tra i SS. Celso e Nazaro": noto sotto il titolo, della Madonna del Pianto; superiormente, "Gloria d'angeli", di Carlo Francesco Nuvolone.
- ROTTA 1885, p. 22** Un terzo [altare] con al basso un antico affresco del XIV secolo, rappresentante la Beata Vergine col Figlio fra i santi Nazaro e Celso, e superiormente una gloria degli angeli di Francesco Panfilo, detto il Nuvolone. Questa cappella è nota sotto il titolo della Madonna del Pianto.
- BRAMBILLA 1886, pp. 130-131** Un affresco del secolo XIV, rappresentante la Madonna coi Santi Nazaro e Celso. Vuolsi che quest'Imagine abbia pianto lagrime, come da processo stampato ai tempi del Cardinale Federico Borromeo<sup>8</sup>. Superiormente, una gloria d'angeli, di Francesco Panfilo, soprannominato il Nuvolone. Inferiormente, sul rialzo che forma lo scalino, alcune figurine bizzarre, dipinte a chiaro oscuro, e a simulazione di bassorilievo, sono di Giovanni da Monte, cremasco, scolaro di Tiziano. Da alcuni sono moltissimo apprezzate.

---

<sup>8</sup> Il processo «Super praetensis Miraculis, & gratijs factis per Beatissimam Virginem Christum gestantem inter ulnas, Sanctorum Nazarij, & Celsi Imaginibus hinc inde astantibus in Ecclesia Beatissime Virgini apud Sanctum Celsum Civitatis eiusdem debus Luna, & Martis decimatertia, & decimaquarta mensis Iulii 1620» si trova in: ASDMi, Chiesa. 8 (Miracoli. Apparizione).

*Cenni* 1927, p. 26

Un affresco del secolo XIV, rappresentante la Madonna coi Santi Nazaro e Celso. Superiormente, una gloria d'angeli, di Francesco Panfilo soprannominato il Nuvolone. Al disotto su lo scalino, si vedono alcune figurine bizzarre dipinte a chiaro-scuro da Gio. da Monte Cremasco, scolaro di Tiziano, che sono riputate di sommo pregio. Gli affreschi della volta sono del Cerano.

PONZONI 1930, p. 195

...indi un affresco del secolo XIV, noto sotto il titolo della Madonna del Pianto. Superiormente, nella cappella ov'è questo affresco, il Nuvolone dipinse una gloria di angeli, al disotto, sugli scalini, si vedono alcune figure a chiaro-scuro di Giovanni da Monte Cremasco, scolari del Tiziano, reputate di sommo pregio. Gli affreschi della volta sono del Cerano.

MEZZANOTTE, BASCAPÉ 1948, p. 542

...un affresco del XV secolo: "La vergine fra S. Celso e S. Nazaro" e sopra questo una "Gloria d'angeli" di Carlo Francesco Nuvolone.

MAGGI 1951, pp. 183-184

La Madonna coi SS. Nazzaro e Celso. Affresco del sec. XIV. Alla maniera di Michele Molinari, detto Michelino da Besozzo o della sua scuola.

Fu salvato certo dalla totale demolizione di un antico tempio detto di S. Nazzaro in Campo che sorgeva perpendicolarmente all'attuale sul luogo di questa cappella stessa e abbattuto per l'aggiunta delle navi laterali. È una dignitosa mesta figura di Madonna che sorregge il Bimbo, pure pensoso. Ai lati le figure dei due Martiri li guardano fissi.

È particolarmente venerata sotto il titolo di Madonna delle Lacrime, perché da questa immagine la Madonna avrebbe Pianto il 13 luglio 1620.

Sopra è una gloria di angeli, tela di Francesco Panfilo detto il Nuvolone (1608-1691). Sono sei bei putti volteggianti fra le nubi a commento della scena sottostante. Due in alto ai lati della Colomba che spira; tre in centro che reggono alta sul capo della Vergine una corona gemmata mentre più vicino un altro getta fiori.

Affreschi della volta con putti e stucchi di G. Battista Crespi, il Cerano.

Particolare: sulla mensoletta per fiori, figure di grotteschi in chiaroscuro di Giovanni da Monte Cremasco, discepolo del Tiziano, che posposto al Campi per una tela della Resurrezione da mettere in questo altare, volle lasciare ivi qualcosa di suo che lo facesse rimpiangere.

**REGGIORI 1968, p. 52**

...un affresco qui riportato probabilmente dalla già ricordata chiesetta di San Nazaro in Campo, distrutta per far posto al Santuario: si tratta di una lunetta, attribuita a Michelino da Besozzo, secolo XV, o suoi imitatori, la cosiddetta Madonna delle Lacrime, fra i Santi Nazaro e Celso, protagonista del miracolo avvenuto nel 1620; sopra è una gloria d'angeli, del Nuvolone; all'intorno, affreschi del Cerano.

***Santa Maria* 1981, p. s.n.**

2<sup>a</sup> cappella: Madonna tra i Santi Nazzaro e Celso. Affresco del XIV secolo, trasportato qui dalla chiesetta preesistente, chiamata di S. Nazzaro in Campo.

La Madonna è molto venerata sotto il titolo di “Madonna delle lacrime”. Il miracolo del pianto è avvenuto il 13 e 14 luglio 1620.

Sopra, una tela di Francesco Panfilo, detto il Nuvolone (1608-1691) con una graziosa fuga di angeli.

Stucchi e affreschi del Cerano.

***S. Maria* 1997, p. 9.8**

Nella seconda cappella troviamo l'affresco miracoloso della “Madonna fra i SS. Nazaro e Celso”.

## NAVATA SINISTRA – 3<sup>A</sup> CAMPATA

### Pitture mobili

Giovanni Battista Crespi, detto il Cerano, *Martirio di Santa Caterina d'Alessandria*, 1609

### Affreschi

Giovan Battista e Giovan Mauro della Rovere, detti i Fiammenghini, *San Sebastiano davanti all'Imperatore e Uccisione di San Sebastiano* (parete), *Angioletti con tabelle* (lunetta), *Angioletto con la corona e angeli* (volta), 1602-1604

- lunetta, a sinistra, sulla tabella: CONSVM[M]ATVS IN / BREVI EXPLEVIT / TEMPORA MVLTA / SAP[IENTIAE] CAP[VT IV] (Sapienza, 4:13)

- lunetta, a destra, sulla tabella: CERTAMEN FORTE / DEDIT ILLI VT / VINCERET / SAP[IENTIAE] CAP[VT] X (Sapienza, 10:12)

### Stucchi

Giovan Battista e Giovan Mauro della Rovere, detti i Fiammenghini, *Cornice con teste di cherubino, angioletti e cariatidi*, 1602-1604

SANTAGOSTINO 1671, p. 30

In un'altra [cappella] un Christo morto, come pure in un'altra un S. Sebastiano con diversi angioi, e in un'altra il Martirio de' SS. Nazaro e Celso, tutti di Giulio Cesare Procaccino.

TORRE 1674, p. 73

...il San Sebastiano ed il Cristo morto, tavole nell'altre due cappelle finte che vengono addietro, dipinse Giulio Cesare Procaccini con la sua maniera delicata...

BIFFI 1704-1705, p. 43

Il San Sebastiano et il Cristo morto nelle altre due capelle finte sono di Giulio Cesare Procaccini.

LATUADA 1737, p. 60

...un San Sebastiano [...] di Giulio Cesare Procaccino...

SASSI 1765, p. s.n.

Giulio Cesare Procaccini dipinse nella terza capella a man manca il San Sebastiano...

BARTOLI 1776, p. 189

Nella decimasesta [cappella], il S. Sebastiano è del medesimo Giulio Cesare [Procaccini].

GALLARATI 1777, pp. 47-49

Nella terza cappella evvi il bellissimo quadro di S. Sebastiano

di Giulio Cesare Procaccini. [...] Si vede il Santo in piedi legato ad un tronco d'albero, che graziosamente gira le pupille al Cielo. Nel campo vedonsi varj angioi che tengono in mano chi le frecce e chi l'arco, pieni di belle idee, e risaltanti tutti in un campo d'aria vago scuro, che distacca e dà spirito al tuttinsieme. Spira in questa bell'opera allegrezza, dolcezza, e spirito di Paradiso, ed evvi un'arte che si rende inimitabile. Ammirasi la bellezza negli angioi dipinti con gran gusto, con correzione di disegno e ricchezza ne' capelli, e con lumi cadenti e lucidi nelle ombre: condotto il tutto con gusto amoroso, grazia, leggiadria e sfarzo di colore, che rallegra, rapisce, e incanta.

Il fresco di detta cappella è di Giambattista e Gianmauro Roveri detti i Fiammenghini pittori assai spediti.

pp. 48-49, nota 2: Non mi è noto l'autore degli stucchi di questa cappella [...]. So bene da un documento assai chiaro dell'Archivio Ferrari, scritto di mano di Martino Bassi, che gli stucchi [...] posti ne' primi quattro campi vicino alla Porta, sono stati lavorati, e indorati dal Cerani l'anno 1601 e 1602; e gli altri campi verso l'Altar maggiore due sono di Giulio Cesare Procaccini, e due di Andrea Biffi. Quali poi siano gli stucchi proprj del Biffi, e quelli del Procaccini non è facile a decidersi, per essere stati ristorati non troppo felicemente in questi ultimi tempi.

**BIANCONI 1783, p. 59**

In un'altra [cappella] un Cristo morto, come pure in un'altra un S. Sebastiano, tutti due di Giulio Cesare Procaccino.

**BIANCONI 1787, pp. 140-141**

Così pure dello stesso [Giulio Cesare Procaccini] è il S. Sebastiano, che viene dopo, legato ad un tronco con angioi che gli fanno corona. La dolcezza e patetica espressione del volto dell'addolorato martire, che guardando al cielo mostra consolarsi per la vicina immortal mercede, è così bene espressa che niente più. Amorosi e correggeschi sono gli angioi che tengono in mano l'arco e le frecce, strumenti del martirio, e



- l'opera tutta è tale da procurargli il titolo di nostro Correggio<sup>9</sup>,  
come da qualcuno viene chiamato.
- Il fresco nella volta è di Giambattista e Gianmauro Rosetti detti i Fiammenghini dalla patria loro.
- BIANCONI 1795, pp. 154-155**
- Così pure dello stesso [Giulio Cesare Procaccini] è il S. Sebastiano, che viene dopo, legato ad un tronco con angoli che gli fanno corona: la dolcezza e patetica espressione del volto dell'addolorato martire, che guardando al cielo mostra consolarsi per la vicina immortal mercede, è così bene espressa che niente più. Amorososi e correggeschi sono gli angoli che tengono in mano l'arco e le frecce, strumenti del martirio, e l'opera tutta è tale da procurargli il titolo di nostro Correggio, come da qualcuno viene chiamato.
- Il fresco nella volta è di Giambattista e Gianmauro Rosetti detti i Fiammenghini dalla patria loro.
- BOSSI 1818, p. 79**
- Negli altari seguenti Giulio Cesare [Procaccini] dipinse [...] S. Sebastiano, e quest'ultima opera è stata da alcuni giudicata Correggesca. Dipinse la volta il Fiammenghini.
- G.L. 1818, pp. 26-27**
- Siegue l'arcova di Sant'Anna. Il quadro è d'incerto autore...
- PIROVANO 1822, p. 126**
- Stefano Legnani dipinse S. Anna colla B. Vergine...
- CASELLI 1827, p. 84**
- Nel seguente [spazio] la S. Anna colla Vergine è di St. Legnani, la volta del Fiammenghino.
- CANTÙ 1844, p. 358**
- G. C. Procaccini avea fatto un San Sebastiano per lo spazio seguente, lavoro laudatissimo rimasto a Parigi; e in cui luogo sta una Maria co' suoi genitori di Stefano Legnani.
- MARGARITA 1862, p. 23**
- S. Anna, d'incerto autore.
- VENOSTA 1871, p. 94**
- In quel[lo spazio] che segue, la S. Anna colla Vergine è del Legnani.
- MONGERI 1872, p. 235**
- Seconda [cappella]: "il martirio di S. Caterina": tela di Gio.

---

<sup>9</sup> Sul «titolo di nostro Correggio» vedi D'ALBO 2014.



## NAVATA SINISTRA – 4<sup>A</sup> CAMPATA

### Pitture mobili

Giulio Cesare Procaccini, *Trasporto di Cristo*, 1604

### Affreschi

Giulio Cesare Procaccini, *Angioletti dolenti* (parete), *Angeli* (lunetta), *Profeta Geremia*, \*non identificabile\*, *Profeta Zaccaria*, \*non identificato\* (volta), 1602

- volta, nel riquadro centrale, sul filatterio: ANGELI PACIS AMARE [FLEBVNT] (Isaia, 33:7)

- volta, prima vela, sul filatterio: [IN ERADICATIONEM ET] ABIECTIO[NEM POS]VIS[TI NOS IN] MEDIO POPV[LORVM] (Lamentazioni, 3:45)

- volta, terza vela, sul filatterio: (HI)S PLA[GATVS SVM IN] DOMO EORVM QVI DILIGEB[A]NT ME] (Zaccaria, 13:6)

- volta, quarta vela, sul filatterio: ...IESVS CHRISTVS ...MANIB...

### Stucchi

Giulio Cesare Procaccini, *Cornice con teste di cherubino, angioletti e cariatidi*, 1602

SANTAGOSTINO 1671, p. 30

In un'altra [cappella] un Cristo morto, come pure in un'altra un S. Sebastiano con diversi angeli, e in un'altra il Martirio de' SS. Nazaro e Celso, tutti di Giulio Cesare Procaccino.

TORRE 1674, p. 73

...il San Sebastiano ed il Cristo morto, tavole nell'altre due cappelle finte che vengono addietro, dipinse Giulio Cesare Procaccini con la sua maniera delicata...

BIFFI 1704-1705, p. 43

Il San Sebastiano et il Cristo morto nelle altre due capelle finte sono di Giulio Cesare Procaccini.

LATUADA 1737, p. 60

...una Pietà di Giulio Cesare Procaccino...

SASSI 1765, p. s.n.

Giulio Cesare Procaccini dipinse [...] nella quarta [cappella a sinistra] la Deposizione di Cristo dalla Croce...

BARTOLI 1776, p. 189

Nella decimaquinta [cappella], il Signor Morto è di Giulio Cesare Procaccini.

GALLARATI 1777, p. 48-49

Nella quarta [cappella] evvi una tavola del soprammentovato

Giulio Cesare Procaccini, che rappresenta una Pietà di Nostro Signore tanto offesa dalle ingiurie del tempo che fa compassione; vi si scorge nondimeno l'ideale grande del Professore, che cercava coll'immaginativa le belle opere del Correggio. Del fresco non so l'Artefice.

pp. 48-49, nota 2: So bene da un documento assai chiaro dell'Archivio Ferrari, scritto di mano di Martino Bassi, che gli stucchi [...] posti ne' primi quattro campi vicino alla Porta, sono stati lavorati, e indorati dal Cerani l'anno 1601 e 1602; e gli altri campi verso l'Altar maggiore due sono di Giulio Cesare Procaccini, e due di Andrea Biffi. Quali poi siano gli stucchi proprj del Biffi, e quelli del Procaccini non è facile a decidersi, per essere stati ristorati non troppo felicemente in questi ultimi tempi.

**BIANCONI 1783, p. 59**

In un'altra [capella] un Cristo morto, come pure in un'altra un S. Sebastiano, tutti due di Giulio Cesare Procaccino.

**BIANCONI 1787, p. 140**

Giulio Cesare Proccacini suddetto dipinse la deposizione di Croce che segue, la quale ha molto sofferto.

**BIANCONI 1795, p. 154**

Giulio Cesare Procaccini suddetto dipinse la Deposizione di Cristo dalla Croce che segue, la quale ha molto sofferto.

**BORRONI 1808, p. 58**

...la deposizione di Gesù Cristo dalla croce che segue è di Giulio Cesare Procaccini.

**BOSSI 1818, p. 79**

Negli altari seguenti Giulio Cesare [Procaccini] dipinse la Deposizione di Cristo...

**G.L. 1818, p. 27**

...la Santa Catterina da Siena che bacia il costato del Salvatore è di Melchiorre Ghilardini, il fresco della volta è di Gio. Battista e Gian Marco Rossetti detti i Fiammenghini.

**PIROVANO 1822, pp. 125-126**

...passata la porta che mette alla sagrestia, trovasi il dipinto lodatissimo dal Gilardini di S. Catterina da Siena che bacia il costato a Gesù Cristo.

**CASELLI 1827, p. 84**

...il 1° spazio di questo lato ha di M. Gherardini la S. Catterina

- che bacia il costato di Gesù; la volta è studiata opera di G. C. Procaccini.
- CANTÙ 1844, p. 358** Nello spazio seguente è Santa Caterina da Siena di Melchior Gherardini.
- CANTÙ 1852, p. 76** Poi la Santa Caterina da Siena che bacia il costato a Cristo è quadro affettuoso del Gherardini.
- MARGARITA 1862, p. 23** S. Caterina da Siena, che bacia il Costato del Salvatore, opera di Melchiorre Gherardini, e gli affreschi della volta sono di Gio. Battista e Giovanni Melchiorre Rossetti, detto Fiammenghini.
- VENOSTA 1871, p. 95** Il primo spazio ha la S. Caterina, del Gherardini.
- MONGERI 1872, p. 235** Prima [cappella]: "la Deposizione della croce", debole tela di Giulio Cesare Procaccini.
- ROTTA 1885, p. 22** L'altare della Deposizione dalla croce, del suddetto Giulio Cesare Procaccini.
- BRAMBILLA 1886, p. 130** La Deposizione dalla croce, di Giulio Cesare Procaccini.
- Cenni 1927, p. 26** La Deposizione della croce, di Giulio Cesare Procaccini.
- PONZONI 1930, p. 195** Segue una Deposizione dalla Croce, debole tela di Giulio Cesare Procaccini...
- MEZZANOTTE, BASCAPÉ 1948, p. 542** ..."La Deposizione" di Giulio Cesare Procaccini...
- MAGGI 1951, p. 185** La Pietà, di Giulio Cesare Procaccini, che la terminò, assieme agli affreschi della cappella il 25 marzo 1604. "1604 a dì 25 marzo al sig. Giulio Cesare Procacino per li due quadretti et li stucchi sopra N. S. di Pietà et le historiette ducati 100... per la tavola di pittura di N. S. della Pietà".  
Tra le ombre della sera e le tinte oscure delle vesti, che danno a tutta la scena della deposizione qualcosa di misterioso, spiccano le membra pesantemente abbandonate del Cristo sulla sindone, retta ai bordi da Giovanni e Giuseppe

d'Arimatea. A sinistra seduta e cadente su un sasso è la Vergine, le mani pesantemente abbandonate, il volto cereo sorretto da qualcuno in ombra.

REGGIORI 1968, p. 52

...una Pietà di Giulio Cesare Procaccini.

*Santa Maria* 1981, p. s.n.

4<sup>a</sup> cappella: La Pietà di Giulio Cesare Procaccini (1570c.-1625c.).

*S. Maria* 1997, p. 9.8

La quarta cappella presenta la pala della “Pietà” di G. C. Procaccini.

## **NAVATA SINISTRA – 5<sup>A</sup> CAMPATA (ARCONE)**

### **Affreschi**

Carlo Urbino, *Angioletto con filatterio* (tondo centrale), *Adamo ed Eva con Caino e Abele* (ovale sinistro),  
*Caino uccide Abele* (ovale destro), *Antenati di Cristo* (riquadri angoli), 1557-1558

### **Stucchi**

Bottega di Carlo Urbino, cornici, 1557-1558





## NAVATA SINISTRA – 6<sup>A</sup> CAMPATA (TIBURIETTO SETTENTRIONALE E CAPPELLA DELL'ASSUNZIONE)

### Pitture mobili

- a) Camillo Procaccini, *Assunzione*, 1600-1603
- b) Giovan Battista Crespi, detto il Cerano, *San Francesco riceve le stimmate*, 1600 circa

### Affreschi

Carlo Urbino, *Giuditta, Eliseo e Susanna* (lunetta), *Sansone scardina le porte di Gaza, Sansone e Dalila, Sansone distrugge il tempio dei Filistei* (voltina, metà sinistra), *Elia rapito in cielo* (voltina, riquadro centrale), *Giuseppe venduto dai fratelli, Giuseppe e la moglie di Putifarre, Giuseppe interpreta i sogni* (voltina, metà destra), tiburietto (su ciascuna vela, dal basso verso l'alto: pennacchi con testine di cherubini; riquadri di varie forme con figure e coppie di figure; cartella con figure di profeti, sibille o virtù; tondo o ottagonone con busto di uomo o di donna; tondo o riquadro irregolare con elemento decorativo), 1558-1561

- lunetta, a destra, sulla tabella: MELIVS EST / MIIHI IN/CIDERE / [I]N M[A]NVS / (HO)[MI]NIS / [Q]VAM / [PEC]CARE IN / CO[N]SPECTV / DOMINI (Daniele, 13:23)

### Stucchi

Carlo Urbino, *Cornice con teste di cherubino e serafino* (voltina), *Cornici* (tiburietto), 1558-1561

SANTAGOSTINO 1671, p. 30

In un'altra [cappella] l'Assunzione della Madonna, di Camillo Procaccino.

TORRE 1674, p. 73

...la cappella allato diritto<sup>10</sup> tiene una tavola in dipintura, dove la Vergine viene trasportata al Cielo dagli Angeli con l'assistenza degli Appostoli, e questa fu colorita da Camillo Procaccini...

BIFFI 1704-1705, p. 43

La Vergine Assonta è pittura di Cammillo Procaccini.

LATUADA 1737, p. 60

...l'Assunzione della Vergine con tutti gli Appostoli; ed in un'altra tela al di sotto San Francesco, che riceve le Stimmate, di Cammillo Procaccino...

SORMANI 1751, pp. 115-116

Cesare Procacini dipinse l'estatico San Francesco.

---

<sup>10</sup> Da come colloca l'ancona di Paris Bordone si capisce che si tratta di un errore.

- SASSI 1765, p. s.n.** Camillo Proccaccino fratello del lodato poc'anzi pittore [Giulio Cesare] è l'autore dell'ancona, che serve alla quinta capella al sinistro lato della cupola, e rappresenta la Beata Vergine Assunta al cielo; di esso pure è opera insigne il San Francesco, che riceve le stimmate posta al di sotto.
- BARTOLI 1776, p. 189** Nella decimaquarta [cappella], l'Assunzione di M. V., è di Camillo Procaccini.
- GALLARATI 1777, p. 49** La cappella al sinistro lato della cupola, in cui si scorge Maria Vergine assunta in cielo è opera di Camillo Procaccini non delle sue migliori; egli del resto è stato buon disegnatore, fecondo, e dilicato coloritore.
- BIANCONI 1783, p. 59** In una capella l'Assunzione della Madonna con gli Apostoli, di Camillo Proccaccino.
- BIANCONI 1787, p. 140** Giungesi in seguito alla cappella compagna all'indicata di S. Girolamo, il quadro della Vergine Assunta di Camillo Procaccini è piuttosto debole che bella pittura.
- BIANCONI 1795, p. 154** Giungesi in seguito alla cappella compagna all'indicata di S. Girolamo, nella quale il quadro della Vergine Assunta è di Camillo Procaccini.
- BORRONI 1808, pp. 57-58** Il quadro della Vergine Assunta è di Camillo Procaccini...
- BOSSI 1818, p. 79** Dirimpetto alla cappella di S. Gerolamo, altra se ne vede con quadro dell'Assunzione di Camillo Procaccini.
- G.L. 1818, p. 27** Il quadro dell'Assunzione di M. V. nella cappella dicontra a quella descritta di S. Girolamo, è di Camillo Procaccini.
- ANCINI 1821, p. 37** Il quadro dell'Assunzione di Maria Vergine nella cappella dicontra a quella descritta di S. Girolamo, è di Camillo Procaccini.
- PIROVANO 1822, p. 125** La cappella posta di contro a quella di S. Girolamo è l'altra delle tre primarie, ed in essa Camillo Procaccini lavorò il

quadro rappresentante la Vergine Assunta cogli apostoli, e sotto al quadro dipinse S. Francesco in un romitaggio.

CASELLI 1827, p. 82

La cappella del braccio della croce sinistra ha l'Assunta ed i bei freschi dipinti da C. Procaccini...

CANTÙ 1844, p. 358

Nel cappellone a sinistra, l'Assunta è di Camillo Procaccini.

CANTÙ 1852, p. 76

Nel cappellone l'Assunta, è debole lavoro di Camillo Procaccini.

MARGARITA 1862, p. 23

Seconda cappella sfondata: la pala dell'altare rappresenta l'Assunzione di M.V. alla vista degli Apostoli, opera di Camillo Procaccini.

VENOSTA 1871, p. 94

L'Assunta di C. Procaccini.

MONGERI 1872, p. 234

All'altare della croce, a sinistra della cupola: "l'Assunta cogli apostoli": tela delle migliori di Camillo Procaccini. A mensa dell'altare, sta il sarcofago cristiano, in cui si riconobbero, nel 1777, e vennero conservati gli avanzi mortali di S. Celso: è lavoro abbastanza significante de primi anni del secolo V<sup>11</sup>...

ROTTA 1885, p. 22

Nella cappella a sinistra della cupola il soggetto è l'Assunta cogli Apostoli, tela delle migliori di Camillo Procaccini. A mensa dell'altare sta il sarcofago cristiano, in cui si riconobbero nel 1777 e vennero conservate le reliquie di San Celso.

BRAMBILLA 1886, p. 129

Nella cappella laterale, l'Assunzione di Maria, cogli Apostoli intorno al suo sepolcro, è una delle migliori tele di Camillo Procaccini.

In questa mensa si custodiscono, rinchiusi nella mensa, le reliquie di San Celso e dei Santi Basilide, Naborre e Cirino. La mensa dell'altare è cinta da tre lastre di marmo color cinericcio, le quali formavano il sarcofago, dove erano rinchiusi le spoglie di San Celso, nella vecchia basilica.

*Cenni* 1927, p. 25

Seconda cappella sfondata: la pala dell'altare rappresenta

---

<sup>11</sup> Per il sarcofago: BRANDENBURG 1987, pp. 95-97 (che lo data all'ultimo trentennio del IV secolo).

l'Assunzione di M.V. alla vista degli Apostoli, opera di Camillo Procaccini. L'altare di questa cappella contiene le reliquie di S. Celso, S. Basilide, SS. Naborre e Cirino.

**PONZONI 1930, p. 195**

Nell'altra cappella sfondata v'è la pala d'altare con l'Assunzione della Vergine, una delle migliori tele di Camillo Procaccini. La mensa dell'altare è cinta da tre lastre di marmo cinerino, che formano il sarcofago di S. Celso...

**MEZZANOTTE, BASCAPÉ 1948, p. 542**

Al capo del braccio sinistro della croce "l'Assunta" di Camillo Procaccini. Forma mensa all'altare l'arca marmorea, nella quale fu riconosciuto nel 1777 il corpo di S. Celso. Opera giudicata del V secolo; storie del Vecchio e del Nuovo Testamento.

**MAGGI 1951, p. 190**

Assunzione di Camillo Procaccini (1546-1627).

La scena è la solita: stupore degli apostoli accanto al sepolcro vuoto nel centro. Sopra, la Madonna che entra in gloria. Al richiamo fatto da Giovanni, narra la leggenda, mancò uno solo, Tommaso naturalmente, che, arrivato tardi, fu accompagnato dagli undici al sepolcro doveva l'avevano posta, perché potesse constatare *de visu*. Il sepolcro fu trovato vuoto, ma dall'alto veniva una melodia ineffabile e una gran luce, la luce lasciata da Lei che saliva tra angeli.

Su questo motivo si sbizzarrì la pittura. Procaccini ne ha fatto una delle sue migliori tele, composta, religiosa, senza la facile teatralità del dolore e dello stupore dei presenti. C'è negli Apostoli una meraviglia più attesa che nuova, consci che non poteva avvenire che così. La Vergine è composta e tanto umana.

Sulla parete di sinistra vi è una Natività del Panfilo.

S. Francesco in preghiera di C. Procaccini.

Affreschi di C. Procaccini.

**REGGIORI 1968, p. 52**

Poi, nel fondo del capocroce di sinistra, un vero e proprio altare composto con il sarcofago del secolo IV, già in San Celso e sepolcro del martire; un'Assunta di Camillo Procaccini, ed affreschi dello stesso; una Natività del Panfilo; ancora del Procaccini un San Francesco.

*Santa Maria* 1981, p. s.n.

5<sup>a</sup> cappella.

Pala dell'altare: Assunzione di Camillo Procaccini (1546-1627).

Quadro a sinistra con S. Francesco e affreschi pure del Procaccini.

*S. Maria* 1997, p. 9.8

Nel transetto sinistro [...] all'altare una tavola di Camillo Procaccini, sotto un'urna, conserva le reliquie del martire Basilide.



## NAVATA SINISTRA – 7<sup>A</sup> CAMPATA (ARCONE)

### Affreschi

Carlo Urbino, *Angelo con filatterio* (tondo centrale), *Adamo ed Eva tentati dal serpente* (ovale sinistro),  
*Cacciata di Adamo ed Eva* (ovale destro), *Antenati di Cristo* (riquadri angoli), 1557-1558

### Stucchi

Bottega di Carlo Urbino, *Cornici*, 1557-1558





## DEAMBULATORIO – 1<sup>A</sup> CAMPATA (SAN PAOLO)

### Pitture mobili

Alessandro Bonvicino, detto il Moretto, *Conversione di Saulo*, 1540-1541

- in basso a sinistra, sul cartiglio: ALEXA[N]DER MORETTVS / BRIX[IENSIS] F[ECIT]

### Affreschi

Alessandro Bonvicino, detto il Moretto, *Finti bassorilievi* (parete), *Cristo risorto e un angioletto* (lunetta), *Angeli musicanti e angeli con tabelle* (volta), 1540-1541

- volta, prima vela, sulla tabella: GRATIA DEI IN M[E] / EGEN[A NO]N FVI[T] (I Corinzi, 15:10)

- volta, seconda vela, sulla tabella: NOS AVTEM SENSV[M] / CHRISTI HABEM[VS] (I Corinzi, 2:15)

- volta, terza vela, sulla tabella: FACTVS SVM / MINISTER CHRISTI (Efesini, 3:7)

- volta, quarta vela, sulla tabella: CVRSVM CONSVMAVI / FIDEM SERVAVI (II Timoteo, 4:7)

### Stucchi

Andrea de Conti, *Cornice e busto di San Paolo*, 1540

SANTAGOSTINO 1671, p. 29

In un'altra [cappella] S. Paolo che cade da cavallo, del Moretto da Brescia.

TORRE 1674, p. 73

...la Conversione di San Paolo, che trovasi nel primo arco di dietro al coro fece Alessandro Moretti Bresciano...

BIFFI 1704-1705, p. 44

La Conversione di San Paolo dietro il coro fece Alessandro Moretti bresciano.

LATUADA 1737, p. 60

...la Conversione di San Paolo, del Moretto da Brescia...

SORMANI 1751, p. 116

Il Moretti istoriò la Conversione di S. Paolo.

SASSI 1765, p. s.n.

...dipinse nel primo [arco] a mano sinistra la Conversione di S. Paolo Alessandro Buonvicino detto comunemente il Moretto da Brescia.

- BARTOLI 1776, p. 189** Nella decimaterza [cappella], la Caduta di S. Paolo è di Alessandro Moretto Bresciano.
- GALLARATI 1777, p. 50** Nel primo [campo] a man sinistra la Conversione di S. Paolo è opera del Buonvicino detto il Moretto da Brescia contrassegnato con il suo nome: ALEXANDER MORETTUS BRIX. F.
- BIANCONI 1783, p. 59** In un'altra [cappella] S. Paolo, che casca da cavallo, del Moretto da Brescia.
- BIANCONI 1787, p. 140** ...e la caduta di Paolo in appresso col vivace cavallo spaventato dal folgore celeste, è stimabile operazione di Alessandro Bonvicino detto il Moretto di Brescia, che vi scrisse il suo nome = *Alexander Morettus fecit*.
- BIANCONI 1795, pp. 153-154** ...e la caduta di Paolo in appresso col vivace cavallo spaventato dal folgore celeste, è stimabile operazione di Alessandro Buonvicino detto il Moretto di Brescia, che vi scrisse il suo nome = *Alexander Morettus fecit*.
- BORRONI 1808, p. 57** ...e la caduta di Paolo col cavallo spaventato dal folgore celeste, è opera assai stimabile di Alessandro Bonvicino.
- BOSSI 1818, p. 79** ...la caduta di Saulo che viene in appresso, è opera meravigliosa di Alessandro Buonvicino detto il Moretto da Brescia, che vi appose il suo nome: *Alexander Morettus*.
- G.L. 1818, p. 26** ...la caduta di Paolo in seguito col cavallo spaventato dalla folgore celeste, è opera di Alessandro Bonvicini detto il Moretto di Brescia che vi scrisse il suo nome *Alexander Morettus fecit*.
- ANCINI 1821, p. 36** ...la caduta di S. Paolo col cavallo spaventato dalla folgore celeste, opera di Alessandro Bonvicini detto il Moretto di Brescia che vi scrisse il suo nome *Alexander Morettus fecit*.
- PIROVANO 1822, p. 125** ...in appresso la caduta di S. Paolo è lavoro meraviglioso di Alessandro Buonvicino di Brescia, detto il Moretto, come

rilevasi dal di lui nome ivi scritto.

- CASELLI 1827, p. 82 Nel 9° ed ultimo [spazio] la caduta di S. Paolo è del Moretto da Brescia.
- CANTÙ 1844, p. 358 ...nel settimo [spazio] la conversione di san Paolo del Moretto, ossia un cavallo impennato e un uomo stramazzone.
- CANTÙ 1852, pp. 75-76 ...[Calisto da Lodi] i freschi della volta superiore e della cappella seguente sotto cui il S. Paolo è del Moretto di Brescia.
- MARGARITA 1862, p. 23 La Conversione di S. Paolo caduto da cavallo, di Aless. Bonvicino di Brescia, detto il Moretto.
- VENOSTA 1871, p. 94 La caduta di S. Paolo è del Moretto da Brescia.
- MONGERI 1872, p. Settimo [sfondato]: "la caduta di S. Paolo", debole tavola di Alessandro Bonvicino, benché segnata del nome: *Alexander Morettus fecit*.
- ROTTA 1885, pp. 21-22 La caduta di S. Paolo sulla via di Damasco, appellata dal Mongeri debole tavola di Alessandro Bonvicino, benché segnata dal nome *Alexander Morettus fecit*. Noi poi aggiungiamo ancor più debole per le figure scorrette degli angioli.
- BRAMBILLA 1886, p. 129 La caduta di S. Paolo, lavoro scorretto del Bonvicino.
- Cenni 1927, p. 25 La Conversione di S. Paolo caduto da cavallo, di Aless. Buonvicino di Brescia, detto il Moretto.
- PONZONI 1930, p. 195 Alessandro Bonvicino da Brescia, detto il Moretto, dipinse la Conversione di S. Paolo.
- MEZZANOTTE, BASCAPÉ 1948, p. 542 ..."La conversione di S. Paolo" di Alessandro Buonvicino, il Moretto da Brescia, firmato *Alex. Morettus Brixianensis*.
- MAGGI 1951, pp. 204-205 Di fronte alla porticina di servizio [...]. La caduta di San Paolo tela di Alessandro Bonvicino da Brescia detto il Moretto.  
La scena è dominata dalla figura del cavallo che si erge

poderoso imbizzarrito sulle gambe posteriori, in forte contrasto con la figura giovanile e sbigottita di Saulo, bocconi a terra, il rosso mantello sconvolto sotto cui è visibile l'armatura: il volto sperduto verso l'alto dove un misterioso raggio fende la nuvolaglia e lo colpisce. La luce del paesaggio lontano dà alla scena un risalto notevole.

A sinistra una fascetta con la firma *Alexander Moretius. Brir. F.*

Affreschi alla cappella e alla volta altistante di Callisto Piazza da Lodi.

REGGIORI 1968, p. 52

...una Caduta di San Paolo, del Moretto...

*Santa Maria* 1981, p. s.n.

6<sup>a</sup> cappella: Caduta di S. Paolo, tavola assai apprezzata del Moretto (c. 1498-1554). Affreschi di Callisto Piazza di Lodi.

*S. Maria* 1997, p. 9.8

Entrando nel deambulatorio nella prima cappella di sinistra troviamo una tavola del Moretto (XVI sec.) rappresentante la "Caduta di S. Paolo".

## DEAMBULATORIO – 2<sup>A</sup> CAMPATA (SAN PIETRO)

### Affreschi

Cristoforo Bossi, *Festoni con fiori e frutti, angioletti, putti, monocromo con Sacrificio di Isacco* (parete), *Festoni con fiori e frutti e putti* (lunetta), *Festoni con fiori, angeli e putti* (volta), 1542-1543

- parete, cartiglio in basso destra: XPO[PHOR]VS BOSSIVS / MEDIOL[ANENSIS]S PINXIT / 15(43)

### Stucchi

Andrea de Conti, *Cornice e busto di San Pietro*, 1542

CASELLI 1827, p. 82

...sono di esso [Call. da Lodi] questa volta e la seguente, ritoccate.

MEZZANOTTE, BASCAPÉ 1948, pp. 541-542

Decorazioni figurate in affresco abbondando; sono negli sfondati delle pareti, negli spazi liberi dagli stucchi o nelle lunette attraversate da finestre circolari, e recano nomi illustri [...] o meno noti come quelli del tedesco Storer o del milanese Cristoforo Bossi, che si legge su un cartellino in un tratto di parete della nave absidale.

MAGGI 1951, p. 205

Affreschi. A destra una firma “Xrus. Bossius mediol. pinxit”.

*Santa Maria* 1981, p. s.n.

7<sup>a</sup> cappella: Affreschi di Bossius.



## DEAMBULATORIO – 3<sup>A</sup> CAMPATA (SAN GEROLAMO)

### Pitture mobili

Calisto Piazza, *San Gerolamo*, 1542-1544 circa

- in basso a destra, su una pietra: CALISTVS / LAVDENSIS F[ECT]

### Affreschi

Calisto Piazza, *Putti con animali, scudi e frutti* (parete), *Profeti Geremia e Isaia* (lunetta), *Ignudi con frutti e filatteri, cartelle con testine grottesche d'angelo* (volta), 1542-1544 circa

- lunetta, a sinistra, sul filatterio: HIEREMIE
- lunetta, a destra, sul filatterio: ESAIAS
- volta, prima vela, metà sinistra, sul filatterio: MISER(V)... ..REM
- volta, prima vela, metà destra, sul filatterio: MARIA VERO TOTIVS GR(ATIAE)
- volta, terza vela, metà sinistra, sul filatterio: VIRTVS ALTISSIMI V...(R)...
- volta, terza vela, metà destra, sul filatterio: PARTVI VIRGINIS VIR DEI

### Stucchi

Andrea de Conti, *Cornice e busto di San Gerolamo*, 1542

SANTAGOSTINO 1671, p. 29	In un'altra [cappella] <u>un S. Girolamo</u> , di <u>Calisto da Lodi</u> .
TORRE 1674, p. 73	...nell'altro [arco] <u>il San Girolamo</u> colorì <u>Calisto da Lodi</u> ...
BIFFI 1704-1705, p. 44	<u>Il San Girolamo</u> fece <u>Callisto da Lodi</u> .
LATUADA 1737, p. 60	... <u>San Girolamo</u> , di <u>Calisto da Lodi</u> ...
SORMANI 1751, p. 116	Opra di <u>Calisto lodigiano</u> è quel <u>San Gerolamo</u> .
SASSI 1765, p. s.n.	Nel secondo [arco] <u>Callisto da Lodi</u> espresse in tela <u>il San Girolamo</u> .
BARTOLI 1776, p. 189	Nella duodecima [cappella], <u>il S. Girolamo</u> , è di <u>Calisto da Lodi</u> .
GALLARATI 1777, p. 50	Nel secondo [campo] <u>il S. Girolamo</u> espresso è di <u>Calisto da Lodi</u> .

- BIANCONI 1783, p. 59 In un'altra [cappella] S. Gerolamo, di Calisto da Lodi.
- BIANCONI 1787, p. 140 Calisto Piazza da Lodi fece il S. Girolamo sedente che si ritrova in seguito...
- BIANCONI 1795, p. 153 Calisto Piazza da Lodi fece il S. Girolamo sedente che si ritrova in seguito...
- BORRONI 1808, p. 57 ...Calisto Piazza dipinse il S. Girolamo sedente...
- Bossi 1818, p. 79 Il S. Gerolamo sedente è lavoro di Calisto Piazza...
- G.L. 1818, p. 26 Calisto Piazza da Lodi dipinse il S. Girolamo sedente...
- ANCINI 1821, p. 36 ...Calisto Piazza di Lodi dipinse il S. Girolamo sedente...
- PIROVANO 1822, p. 125 ...San Girolamo sedente, è opera di Callisto Piazza da Lodi...
- CASELLI 1827, p. 82 Nel 7° [spazio] il S. Girolamo sedente, di Call. da Lodi; e sono di esso questa volta e la seguente, ritoccate.
- CANTÙ 1844, p. 358 ...nel sesto [spazio] San Girolamo di Calisto Piazza...
- CANTÙ 1852, pp. 75-76 ...di Calisto da Lodi un S. Girolamo; e suoi anche i freschi della volta superiore e della cappella seguente...
- MARGARITA 1862, p. 23 Il Martirio di S. Caterina già guasta, e malamente restaurata, del Cerano<sup>12</sup>.
- VENOSTA 1871, p. 94 Un S. Girolamo sedente è di Calisto da Lodi.
- MONGERI 1872, p. 234 Sesto [sfondato]: "S. Gerolamo nel deserto", tavola di Callisto Piazza, da Lodi (1555).
- ROTTA 1885, p. 21 S. Gerolamo nel deserto, del Callisto di Lodi.
- Cenni* 1927, p. 25 S. Gerolamo nel deserto di Callisto Piazza da Lodi.

---

<sup>12</sup> Mancando qualsiasi attestazione di uno spostamento del *San Gerolamo*, o di un passaggio del *Martirio di Santa Caterina* del Cerano in questa campata, quest'occorrenza dev'essere ritenuta errata.



PONZONI 1930, p. 195

Il S. Gerolamo nel deserto è di Callisto Piazza.

MEZZANOTTE, BASCAPÉ 1948, p. 542

...“S. Gerolamo nel deserto” di Calisto Piazza, tavola firmata...

MAGGI 1951, pp. 205-206

S. Girolamo nel deserto, tela di Callisto Piazza da Lodi.

Tela di forti colori e di ispirazione.

Paesaggio selvaggio, abbandonato. Sfondo le rupi cupe della grotta che occupano gran parte della scena, solo in alto uno sprazzo di cielo tra le fronde di una annosa pianta davanti alla quale sta il Santo; la tunica rossa gli cade disordinata ai fianchi rilevando membra nerborute e penitenti.

È nell'atto di ergersi, quasi a seguire la profondità di un pensiero suggerito dalla frase su cui tiene puntato il dito, mentre con l'altra afferra deciso il Crocifisso, appoggiato alla stessa roccia che gli serve da leggio, su cui è un volume e un teschio. Sulla roccia è il cappello cardinalizio. Ai lati, bellissimi, sbucano quattro putti in atto di reggere sulle spalle pesanti volumi. Ai piedi, quieto, il leone.

La freschezza vivace e la forza dei colori richiamano il San Gerolamo di Paris Bordone nella 15 cappella.

A destra la firma: *Calistus Laudensis F.*

7 settembre 1542 “condizioni col pittore Callisto de la Platea Laudense per la dipintura de la cappella di S. Girolamo”. Il pittore, che aveva già dipinta la cappella di S. Paolo, si era offerto per questa, promettendo di farla anche migliore e al medesimo prezzo, rinunciando ad ogni premio se fosse stata meno bella.

REGGIORI 1968, p. 52

...un San Girolamo, di Callisto Piazza...

*Santa Maria* 1981, p. s.n.

8ª cappella: S. Gerolamo nel deserto, tavola di Callisto Piazza (1562). Affreschi dello stesso pittore.



## DEAMBULATORIO – 4<sup>A</sup> CAMPATA (SANT'AMBROGIO)

### Pitture mobili

Carlo Urbino, *Congedo di Cristo*, 1566

### Affreschi

Calisto Piazza, *Putti con animali* (parete), *Profeti Daniele ed Eliseo* (lunetta), *Sibille Tiburtina e Cumana*, *putti con panni e frutti* (volta), 1553-1555

- lunetta, a sinistra, sul filatterio: DANIEL P[ROPHETA]
- lunetta, a destra, sul filatterio: HELISIO P[ROPHETA]
- volta, prima vela, metà sinistra, sul filatterio: TIBVRTI[NA]
- volta, prima vela, metà destra, sulla pietra: CVMANA

### Stucchi

Andrea de Conti, *Cornice, peducci con cornucopie e busto di Sant'Ambrogio*, 1553

SANTAGOSTINO 1671, p. 29

In un'altra [cappella] la Vergine che benedice Christo, di Carlo da Crema.

TORRE 1674, p. 73

...Carlo Urbino da Crema operò la Vergine, che benedice il Figlio, pittura posta sotto vetri e tenuta in gran venerazione per mostrarsi prodiga di sovvenimenti a' miseri afflitti...

BIFFI 1704-1705, p. 44

La Vergine che benedice il Figlio è di Carlo Urbino da Crema (Federico Costa pittore dice essere di Bernardino Campi).

LATUADA 1737, p. 60

...Maria Vergine in atteggiamento di benedire il Figlio, a cui professano i milanesi particolare divozione, di Carlo Urbino da Crema...

SORMANI 1751, p. 116

La Vergine in atto di benedir il Figlio, loda il mentovato Urbino da Crema.

SASSI 1765, p. s.n.

Nel terzo [arco] colori la Beata Vergine, che licenzia il Figlio prima della Sua Passione, Carlo Urbino da Crema...

BARTOLI 1776, p. 189

Nella undecima [cappella], Maria Vergine che benedice Cristo è del suddetto Carlo Urbino.

- GALLARATI 1777, p. 50** Nel terzo [campo] la B. Vergine che si congeda dal Figlio prima della Passione di Lui, è lavoro di Carlo Urbino da Crema pregiabil pittore, singolarmente pel buon disegno, buone tinte graziose e piene di spirito.
- BIANCONI 1783, p. 58** In un'altra [cappella] la Vergine, che benedice Cristo di Carlo da Crema.
- BIANCONI 1787, p. 140** Nel seguente [spazio] il Signore, che si separa dalla Madre prima di Sua Passione, è bell'opera, e per divozione ancora stimata, del suddetto Carlo Urbino cremasco corretto, e sempre amoroso pittore.
- BIANCONI 1795, p. 153** Nel seguente [spazio] il Signore, che si separa dalla Madre prima di Sua Passione, è bell'opera, e per divozione ancora stimata, del suddetto Carlo Urbino cremasco corretto, e sempre amoroso pittore.
- BOSSI 1818, p. 79** Il suddetto [Carlo] Urbino dipinse sul vicino altare il Salvatore che si separa dalla Madre prima della Passione.
- G.L. 1818, pp. 25-26** Il Signore che si separa dalla sua SS. Madre, prima della Sua Passione, è bell'opera di Carlo Urbini da Crema; questa immagine è tenuta in grande divozione dai fedeli.
- ANCINI 1821, p. 36** Il Signore che si separa dalla sua SS. Madre prima della Sua Passione, è una bell'opera del suddetto Carlo Urbini...
- PIROVANO 1822, p. 125** ...lo stesso Carlo Urbino dipinse il Salvatore che si separa dalla Madre prima della Passione...
- CASELLI 1827, p. 82** Nel 6° [spazio] Gesù che dalla V. Madre prende congedo, pietoso soggetto di C. d'Urbino; la volta del Moretto.
- CANTÙ 1844, p. 358** ...il congedo di G. Cristo nel quinto [spazio, di Carlo Urbino].
- CANTÙ 1852, p. 75** ...[Carlo Urbino] un Cristo che si congeda della Madre...

- MARGARITA 1862, p. 23** La Benedizione di M. V. sul Figlio all'atto di separarsi da Lei, opera di Carlo Urbini da Crema.
- VENOSTA 1871, p. 94** Gesù che dalla Vergine Madre prende commiato, di Carlo d'Urbino.
- MONGERI 1872, p. 234** Quinto [sfondato]: “Cristo che si divide dalla madre prima della Passione”, debole tavola dell'Urbino.
- ROTTA 1885, p. 21** Cristo che si divide dalla Madre prima della Sua Passione, dell'Urbino.
- BRAMBILLA 1886, pp. 128-129** L'Assunzione di Maria, e Cristo che dimanda la benedizione alla Madre prima della sua preghiera, tutti di Carlo Urbino da Crema.
- Cenni 1927, p. 24** La benedizione di M. V. sul Figlio all'atto di separarsi da Lei prima d'avviarsi alla Passione, opera di Carlo Urbini di Crema.
- PONZONI 1930, p. 195** La tela raffigurante la Vergine che benedice il Figlio, in atto di separarsi da lei prima d'avviarsi alla Passione, è di Carlo Urbino.
- MEZZANOTTE, BASCAPÉ 1948, p. 542** ...“La separazione di Cristo e di Maria prima della Passione” di Carlo Urbino...
- MAGGI 1951, p. 206** Cristo domanda la benedizione alla Madre prima della Passione, tela di Carlo Urbino da Crema.  
Cristo è ginocchioni davanti alla Madre che si china trepida, le mani sul suo capo in un gesto di abbraccio e di benedizione. Non si guardano in volto. L'occhio di Cristo è fisso, sperduto come in attesa, preoccupato dolorante. Nel silenzio della scena, popolatissima, pesa, quasi un incubo, l'apprensione. Attorno, pervasi di identici sentimenti figure di donne e di Apostoli, muti. Questa immagine è centro di una particolare devozione.
- REGGIORI 1968, p. 52** ...una Vergine benedicente il Cristo, dell'Urbini...
- Santa Maria 1981, p. s.n.** 9ª cappella: Gesù domanda e riceve la benedizione di Sua

Madre, prima della Passione, di Carlo Urbino da Crema (1550-1585?).

È chiamata la Madonna della benedizione e dell'addio. Una tradizione vorrebbe sia stato questo quadro a dar origine alla benedizione degli sposi, dopo il matrimonio nelle rispettive parrocchie, così che il Santuario è chiamato la chiesa degli sposi.

Davanti a questa Madonna si sono inginocchiati, per l'ultima benedizione in patria della Madre celeste, centinaia di missionari e suore, prima di partire per le terre di evangelizzazione.

*S. Maria* 1997, p. 9.8

Proseguendo nella quarta cappella del deambulatorio possiamo ammirare la tavola rappresentante "Gesù domanda e riceve la benedizione di sua madre prima della passione" di Carlo Urbini da Crema (fine XVI sec.). L'episodio bene si adatta alle esigenze del concilio tridentino di esortare gli animi commuovendoli.

## DEAMBULATORIO – 5<sup>A</sup> CAMPATA (SAN GIOVANNI BATTISTA)

### Pitture mobili

Gaudenzio Ferrari, *Battesimo di Cristo*, 1540-1541

### Affreschi

Calisto Piazza, *Putti con nastri e frutti* (parete), *Due Sibille* (lunetta), *Profeti Elia, Noè, Nabuc, Daniele, Abramo*, \*non identificato\*, *Isaia*, \*non identificabile\* (volta), 1554-1555

- lunetta, al centro, sopra l'oculo: MDLV
- volta, prima vela, metà sinistra, sul filatterio: HELIA
- volta, prima vela, metà destra, sul filatterio: NOE
- volta, seconda vela, metà sinistra, sul filatterio: NABVC
- volta, seconda vela, metà destra, sul filatterio: (DANIEL)
- volta, terza vela, metà sinistra, sul filatterio: AMBRAAM
- volta, terza vela, metà destra, sul filatterio: \*illeggibile\*
- volta, quarta vela, metà sinistra, sul filatterio: ISAI[A] P[ROPHETA]

### Stucchi

Andrea de Conti, cornice, peducci con foglie d'acanto e busto di *San Giovanni Battista*, 1553

SANTAGOSTINO 1671, p. 29	In un'altra [cappella] <u>il Battesimo di Cristo</u> , di <u>Gaudenzio Ferrari</u> .
TORRE 1674, p. 73	...di <u>Gaudenzio Ferrari</u> è <u>il San Giovanni, che battezza Cristo</u> ...
BIFFI 1704-1705, p. 44	<u>San Giovanni Battista battezzante Cristo</u> di <u>Gaudenzio Ferrari</u> .
LATUADA 1737, p. 60	... <u>San Giovanni, che battezza Cristo nel Giordano</u> , di <u>Gaudenzio Ferrari</u> ....
SORMANI 1751, p. 116	Si riguarda tra le più belle cose di <u>Gaudenzio Ferrari</u> quel <u>San Giovanni, che battezza nel Giordano</u> .
SASSI 1765, p. s.n.	Nel quarto [arco] con ammirazione si contempla <u>il Battesimo di Cristo</u> , opera eccellente di <u>Gaudenzio Ferrari</u> .
BARTOLI 1776, p. 189	Nella decima [cappella], <u>il Battesimo di Cristo</u> è di <u>Gaudenzio</u>

da Milano.

**GALLARATI 1777, pp. 50-51**

Nel quarto campo con piacere s'ammira il Battesimo di Gesù Cristo di Gaudenzio Ferrari pittore milanese immaginato con chiarezza di storia, e condotto con buon disegno e liete tinte. [...] Nell'alto della tavola comparisce l'Eterno Padre circondato da varj angioletti rappresentanti secondo le nobili e graziose maniere de' suoi tempi: dipinto n'è il tutto con dolcezza e grande amore quanto ogni più bella opera degli antichi maestri.

**BIANCONI 1783, p. 58**

In un'altra [cappella] il Battesimo di Cristo di Gaudenzio Ferrario.

**BIANCONI 1787, pp. 139-140**

Gaudenzio Ferrari di Valduggia fece nell'altro [spazio] il Battesimo di Cristo, e quantunque abbia mostrato giustezza di disegno e vivezza di colore in ogni parte di quest'opera è però superiore quasi a se stesso nella gloria, ove miransi angioletti di sì belle forme, di sì gentili idee e soave colore, che si direbbe avere il Domenichino presi da questi i graziosi suoi putti, che sembrano piovuti dal Cielo piuttosto, che sortiti da umano pennello.

**BIANCONI 1795, p. 153**

Gaudenzio Ferrario di Valduggia fece nell'altro [spazio] il Battesimo di Cristo, e quantunque abbia mostrato giustezza di disegno e vivezza di colore in ogni parte di quest'opera, è però quasi superiore a se stesso nella gloria, ove miransi angioletti di sì belle forme, di sì gentili idee e soave colore, che si direbbe avere il Domenichino presi da questi i graziosi suoi putti, che sembrano piuttosto piovuti dal Cielo che sortiti da umano pennello.

**BORRONI 1808, p. 57**

Il Battesimo di Gesù Cristo, in cui si ammira particolarmente la bellezza degli angeli, è di Gaudenzio Ferrari...

**BOSSI 1818, p. 79**

Gaudenzio Ferrari dipinse in alto il Battesimo di Cristo, ed in quest'opera sommamente si loda la gloria, o sia il gruppo degli angeli in alto.



- PIROVANO 1822, p. 125 ...il martirio di S. Catterina è lavoro del Cerano...
- CASELLI 1827, p. 82 Nel 5° [spazio] S. Catterina è del Cerano, la volta di Call. da Lodi.
- CANTÙ 1844, p. 358 ...del quale [Carlo Urbino] son pure l'Assunzione e la volta seguente [...]. Nel quarto [spazio] santa Caterina del Cerano.
- CANTÙ 1852, p. 75 ...del Cerano una S. Caterina della Ruota...
- MARGARITA 1862, p. 23 S. Girolamo, di Callisto Piazza da Lodi<sup>13</sup>.
- VENOSTA 1871, p. 94 S. Caterina è del Cerano.
- MONGERI 1872, p. 234 Quarto [sfondato]: "il Battesimo di Cristo", tavola di Gaudenzio Ferrari, una delle sue opere del miglior tempo: felice di colore e di disegno: restaurato leggermente vent'anni sono.
- ROTTA 1885, p. Il Battesimo di Cristo, tavola di Gaudenzio Ferrario, una delle sue opere del miglior tempo.
- Cenni* 1927, p. 24 Il Battesimo di G. C. per mezzo di S. Gio. Battista, pittura di Gaudenzio Ferrari di Valduggia.
- PONZONI 1930, p. 195 Di Gaudenzio Ferrari è il S. Giovanni Battista che battezza Cristo.
- MEZZANOTTE, BASCAPÉ 1948, p. 542 ..."il Battesimo di Cristo" tavola di Gaudenzio Ferrari; è fra le sue opere più intensamente colorite e meglio disegnate...
- MAGGI 1951, pp. 206-207 Il Battesimo di Gesù tela di Gaudenzio Ferrari (1575-1546). Coloritore luminoso, pieno di vita vibrante il Ferrari. Paesaggio sereno, quieto che favorisce il religioso raccoglimento della scena. Fiori, monti, fiumi, d'un bell'azzurro, riflessi, cielo luminoso, figure tutte giovanili. In centro è l'affascinante figura del Cristo, dai tocchi delicatissimi che danno al suo corpo

---

<sup>13</sup> Mancando qualsiasi attestazione di uno spostamento del *San Gerolamo* di Calisto Piazza in questa campata, quest'occorrenza dev'essere ritenuta errata.

qualcosa di vibrante. Una fascia lo cinge ai fianchi, tiene le mani giunte quasi a religiosa sottomissione.

Solenne la figura del Battista in un manto rosso che ne mette maggiormente in risalto l'alta corporatura muscolosa, nel gesto riverente dell'infusione. Unici testimoni due giovinetti fissi al Cristo di cui uno regge la tunica azzurra. Una figura di Padreterno, dalla foltissima barba bianca in un viso di freschezza giovanile, abbraccia ampio, affettuoso, tutta la sottostante scena. Seminascosti tra le pieghe del suo manto che reggono, sbucano, occhieggiando vispi, curiosi, bellissimi angioletti.

REGGIORI 1968, p. 52

...un Battesimo di Gesù, di Gaudenzio Ferrari...

*Santa Maria* 1981, p. s.n.

10<sup>a</sup> cappella: Il Battesimo di Gesù, di Gaudenzio Ferrari (1470-1546), unica opera, ma assai pregevole, dell'insigne pittore, in possesso del Santuario.

*S. Maria* 1997, p. 9.8

Nella cappella centrale si conserva il "Battesimo di Gesù" di Gaudenzio Ferrari...

## DEAMBULATORIO – 6<sup>A</sup> CAMPATA (SANTA MARIA ASSUNTA)

### Pitture mobili

Carlo Urbino, *Assunzione*, 1556-1557

### Affreschi

a) Carlo Urbino, *Circoncisione di Ismaele e Ospitalità di Abramo alle Querce di Mamre* (parete), 1556-1557

b) Calisto Piazza e Carlo Urbino, *Mosè e un profeta* (lunetta), *Due Sibille e angioletti* (volta), 1556-1557

- lunetta, a sinistra, sulla tabella: NON / HABEBIS / DEOS / ALI[ENO]S / CO[RA]M / ME  
(Esodo, 20:3)

- lunetta, a sinistra, sul volume: NON / [MOECHAB]ERIS (Esodo, 20:14)

### Stucchi

Bottega di Carlo Urbino, *Cornice, peducci con vasi e busto di Santa Maria Assunta*, 1556-1557

TORRE 1674, p. 73

...la Vergine Assunta fece Carlo Urbino da Crema...

BIFFI 1704-1705, p. 44

La Madonna Assunta è di Carlo Urbino da Crema...

LATUADA 1737, p. 60

Altra immagine dell'Assunta, e San Martino in abiti pontificali, del precitato Carlo Urbino da Crema.

SASSI 1765, p. s.n.

...Carlo Urbino da Crema, il quale mirabilmente rappresentò anche nel quinto [arco] l'Assunzione di Maria Vergine, e nel sesto San Renato Vescovo d'Angers.

BARTOLI 1776, p. 189

Nella nona [cappella], M. V. Assunta è dell'istesso [Carlo Urbino da Crema].

GALLARATI 1777, p. 52

Nel quinto [campo] vedesi una tavola della Vergine Assunta con bellissimi angioi in gloria; e più in basso sonovi gli Apostoli dipinti con molta espressione. La pittura è di Carlo Urbino da Crema; ma ha sofferto quei danni, a cui sono soggette le pitture antiche, vedendosi alterate in varj luoghi le tinte.

BIANCONI 1787, p. 139

Viene attribuita a Carlo Urbino di Crema [...] l'Assunta con angioi in gloria un poco danneggiata dal tempo.

- BIANCONI 1795, p. 153** Viene attribuito a Carlo Urbino di Crema [...] l'Assunta con angeli in gloria un poco danneggiata dal tempo.
- BORRONI 1808, p. 57** S. Massimo e l'Assunzione di Carlo Urbino.
- BOSSI 1818, p. 79** ...le pitture di S. Massimo e dell'Assunzione credonsi di Carlo Urbino da Crema.
- G.L. 1818, p. 25** In seguito, S. Massimo Vescovo vestito pontificalmente, e parimenti l'Assunta con angeli in gloria, ma un poco danneggiata dal tempo, vengono attribuiti a Carlo Urbini da Crema.
- ANCINI 1821, p. 36** In seguito, S. Massimo vescovo, vestito pontificalmente, e parimenti l'Assunta con angeli in gloria ma un poco danneggiata dal tempo, questi vengono attribuiti a Carlo Urbini.
- PIROVANO 1822, p. 125** ...l'Assunzione nel secondo [spazio] è di Carlo Urbino da Crema...
- CASELLI 1827, p. 82** Nel 4° [spazio] l'Assunta e la volta sono di C. d'Urbino.
- CANTÙ 1844, p. 358** ...del quale [Carlo Urbino] son pure l'Assunzione e la volta seguente...
- CANTÙ 1852, p. 75** ...[Carlo Urbino] un'Assunta con angeli...
- MARGARITA 1862, p. 23** L'Assunzione di M. V. vengono attribuiti a Carlo Urbini da Crema.
- VENOSTA 1871, p. 94** L'Assunta, dello stesso [Carlo d'Urbino].
- MONGERI 1872, p. 234** Terzo [sfondato]: "l'Assunzione di M. V.", del suddetto [Carlo Urbino].
- ROTTA 1885, p. 21** L'Assunzione di Maria Vergine, dello stesso [Carlo d'Urbino].

- BRAMBILLA 1886, pp. 128-129** L'Assunzione di Maria, e Cristo che dimanda la benedizione alla Madre prima della sua preghiera, tutti di Carlo Urbino da Crema.
- Cenni 1927, p. 24** L'Assunzione di M. V. vengono attribuiti a Carlo Urbini di Crema.
- PONZONI 1930, p. 195** S. Renato vescovo e L'Assunzione di Maria, che seguono, vengono attribuiti a Carlo Urbino di Crema.
- MEZZANOTTE, BASCAPÉ 1948, p. 542** ...“San Martino” e “L'Assunzione” rispettivamente tela e tavola del cremasco Carlo Urbino...
- MAGGI 1951, p. 207** Assunzione di Carlo Urbino da Crema.  
Il notevole movimento nella parte inferiore, per ritrarre con forza i sentimenti degli Apostoli attorno al sepolcro vuoto, è studiato e spinto fino ad ottenere un senso di posa che pur nella varietà di tipi e la fusione delle tinte riesce a dare un senso di noia, e contrasta alquanto con la calma quasi monotona, matronale, della Vergine che sale, pesante, tra Angeli. Notevole l' aureola di luce per la miriade di angioletti quasi increspature di una nube.
- REGGIORI 1968, p. 52** ...un'Assunta ed un San Renato, ancora dell'Urbini...
- Santa Maria* 1981, p. s.n.** 11<sup>a</sup> cappella: Assunzione, di Carlo Urbino.



## DEAMBULATORIO – 7<sup>A</sup> CAMPATA (SAN GREGORIO MAGNO)

### Pitture mobili

Carlo Urbino, *San Renato vescovo*, 1556-1557

- in basso a destra, sulla pietra: SANCTVS / RENATVS

### Affreschi

a) Calisto Piazza, *Due profeti* (lunetta), *Giustizia, Speranza, Fortezza, Carità, Fede, Fama di Santità, Temperanza e Prudenza* (volta), 1556

- lunetta, al centro, sopra l'oculo: MDLVI

b) Carlo Urbino, *Sogno di Abimelech e Abimelech restituisce Sara ad Abramo e Cacciata di Sara e Ismaele e Dio salva Ismaele nel deserto* (parete), 1556-1557

### Stucchi

Andrea de Conti, cornice, *Peducci con mascheroni femminili (Stagioni?)*, *Cammei con raffigurazioni di Virtù (o Religione?)*, *Verità (?)*, *Carità e Giustizia*, e busto di *San Gregorio Magno*, 1555

SANTAGOSTINO 1671, p. 29

In un'altra [cappella] un San Massimo, di Carlo da Crema.

TORRE 1674, p. 73

...dello stesso [Carlo Urbino da Crema] si è San Massimo in pontificali arredi...

BIFFI 1704-1705, p.

...dello stesso [Carlo Urbino da Crema], San Massimo (Renato) vestito pontificalmente.

LATUADA 1737, p. 60

Altra immagine dell'Assonta, e San Martino in abiti pontificali, del precitato Carlo Urbino da Crema.

SASSI 1765, p. s.n.

...Carlo Urbino da Crema, il quale mirabilmente rappresentò anche nel quinto [arco] l'Assunzione di Maria Vergine, e nel sesto San Renato vescovo d'Angers.

BARTOLI 1776, p. 188

Nella ottava [cappella], il S. Massimo, è di Carlo Urbino da Crema.

GALLARATI 1777, p. 52

S. Massimo, che scorgesi nel sesto campo riccamente vestito col piviale in abito vescovile, si crede opera del suddetto Carlo da Crema.

- BIANCONI 1783, p. 58 In un'altra [cappella] un S. Massimo di Carlo da Crema.
- BIANCONI 1787, p. 139 Viene attribuito a Carlo Urbino di Crema il Santo Vescovo Massimo vestito pontificalmente, che si vede nello spazio seguente...
- BIANCONI 1795, p. 153 Viene attribuito a Carlo Urbino di Crema il Santo Vescovo Massimo vestito pontificalmente, che si vede nello spazio seguente...
- BORRONI 1808, p. 57 S. Massimo e l'Assunzione di Carlo Urbino.
- BOSSI 1818, p. 79 ...le pitture di S. Massimo e dell'Assunzione credonsi di Carlo Urbino da Crema.
- G.L. 1818, p. 25 In seguito, S. Massimo vescovo vestito pontificalmente, e parimenti l'Assunta con angeli in gloria, ma un poco danneggiata dal tempo, vengono attribuiti a Carlo Urbini da Crema.
- ANCINI 1821, p. 36 In seguito, S. Massimo vescovo, vestito pontificalmente, e parimenti l'Assunta con angeli in gloria ma un poco danneggiata dal tempo, questi vengono attribuiti a Carlo Urbini.
- PIROVANO 1822, p. 125 ...gli altri due spazj hanno S. Renato, e non S. Massimo nel primo...
- CASELLI 1827, p. 82 Nel 3° [spazio] il vesc. S. Renato è di C. d'Urbino, la volta del Moretto.
- CANTÙ 1844, p. 358 ...segue san Renato di Carlo Urbino...
- CANTÙ 1852, p. 75 ...di Carlo Urbino un vescovo S. Renato...
- MARGARITA 1862, p. 23 S. Renato vescovo [...] vengono attribuiti a Carlo Urbini da Crema.



VENOSTA 1871, p. 94	<u>Il vescovo S. Massimo</u> è di <u>Carlo d'Urbino</u> .
MONGERI 1872, p. 234	Secondo [sfondato]: “ <u>S. Massimo</u> ”, simile [tavola] di <u>Carlo Urbino</u> .
ROTTA 1885, p. 21	<u>S. Massimo</u> , tavola di <u>Carlo d'Urbino</u> .
BRAMBILLA 1886, p. 128	<u>Un Santo Vescovo</u> , di nome disputato.
<i>Cenni</i> 1927, p. 24	<u>S. Renato vescovo</u> [...] vengono attribuiti a <u>Carlo Urbini di Crema</u> .
PONZONI 1930, p. 195	<u>S. Renato vescovo</u> e l'Assunzione di Maria, che seguono, vengono attribuiti a <u>Carlo Urbino di Crema</u> .
MEZZANOTTE, BASCAPÉ 1948, p. 542	...“ <u>San Martino</u> ” e “l'Assunzione” rispettivamente tela e tavola del cremasco <u>Carlo Urbino</u> ...
MAGGI 1951, p. 207	<u>S. Renato</u> di <u>Carlo Urbino da Crema</u> . Sul limitare di un edificio sacro, diruto in parte, in modo da lasciar vedere a sfondo un bel cielo azzurro, sta la dignitosa figura del Vescovo di Torino (415-460) nella solennità degli abiti pontificali, quasi a sbarrare il passo a qualcuno, in nome di un diritto che gli viene dalla verità che indica scritta nel libro che regge.
REGGIORI 1968, p. 52	...un'Assunta ed <u>un San Renato</u> , ancora dell' <u>Urbini</u> ...
<i>Santa Maria</i> 1981, p. s.n.	12 <sup>a</sup> cappella: <u>S. Renato</u> Vescovo di Torino (415-60) pure di <u>Carlo Urbino</u> .



## DEAMBULATORIO – 8<sup>A</sup> CAMPATA (SANT'AGOSTINO)

### Affreschi

- a) Calisto Piazza(?) e Carlo Urbino, *Due Sibille e putti* (volta), 1556-1557  
b) Carlo Urbino, *Allegorie dell'Eternità e della Speranza* (?), *putti e Benedizione di Isacco a Giacobbe* (parete),  
*Putti* (lunetta), 1557-1558

### Stucchi

Bottega di Carlo Urbino, *Cornice e busto di Sant'Agostino*, 1556-1558

GALLARATI 1777, pp. 52-53

Il settimo [campo] senza dubbio è de' Fratelli Campi, dove meritano particolar attenzione le due Virtù in piedi poste a' fianchi della finestra dipinte a chiaro scuro con molta intelligenza dell'arte; singolarmente osservarsi le pieghe che sono assai ben fatte.

BIANCONI 1787, p. 139

...si crede del Campi il fresco, ed il vicino spazio ancora, che ha belle figure a chiaro-scuro.

BIANCONI 1795, p. 155

...si crede del Campi il fresco, ed il vicino spazio ancora, che ha belle figure a chiaroscuro.

CASELLI 1827, pp. 81-82

...di esso [A. Campi] sono le due vaghissime piccole istorie sul muro e le due volte contigue.

MAGGI 1951, p. 207

Affreschi che richiamano la 7<sup>a</sup> cappella [assegnata a Cristoforo Bossi].

*Santa Maria* 1981, p. s.n.

13<sup>a</sup> cappella: Affreschi di Bossius.



## DEAMBULATORIO – 9<sup>A</sup> CAMPATA (SAN FRANCESCO)

### Pitture mobili

Antonio Campi, *Resurrezione*, 1560

- in basso a destra, sul terreno: ANTONIVS / CAMPVS / CREMO[NENSIS] / 1560

### Affreschi

Carlo Urbino, *Il serpente di bronzo e Le acque di Meriba* (fascia), *Due Sibille* (lunetta), *Angeli con gli strumenti della Passione* (volta), 1557-1558

- lunetta, al centro, sopra l'oculo: MDLVIII
- lunetta, a sinistra, sulla tabella: DABIT / IN / VERBERA / INNOCENS / DORSVM  
(Lattanzio, *Divinae Institutiones*, 4:18)
- lunetta, a destra, sulla tabella: CORONAM / PORTABIT / SPINEAM (Lattanzio, *Divinae Institutiones*, 4:18)
- volta, prima vela, metà sinistra, sul cartellino: I[esus] N[azarenus] R[ex] I[udaeorum] (Marco, 15:26; Luca, 23:38; Matteo 27:37; Giovanni, 19:20)

### Stucchi

Bottega di Carlo Urbino, *Cornice, peducci con arpie maschili e femminili e busto di San Francesco*, 1557-1558

SANTAGOSTINO 1671, p. 29

In un'altra [cappella] la Resurrezione di Christo con un chiaro scuro bellissimo, d'Antonio Campi.

TORRE 1674, p. 73

...d'Antonio Campi la Resurrezione di Cristo. Ora che vi trovate a questo finto altare, applicatevi a rimirare nel suo gradino di legno quelle piccole figurine scherzanti dipinte, vennero esse operate di chiaroscuro da Giovanni da Monte cremasco [...]. A tal pittore in questa chiesa della Vergine occorre un fatto che narrar ve lo voglio. Ottenne egli da' padroni deputati d'operare la tavola della Resurrezione, ma dal Campi prevenuto, od a forza d'amicizia od a sottigliezza d'inganni, videsi rigettato; mal soffrendo egli tal incontro, non potendosi mantenere nel posto in cui fu eletto, supplicò gli reggitori che mentre non fu fatto degno di dipingere la tavola dassergli almeno facoltà di colorire nella stessa finta cappella qualche pittura del suo; non ebbe difficile l'assenso, quindi avuto quel legno che per gradino d'altare servir doveva,

dipinsevi le presenti figurine di chiaroscuro, le quali poste a pubblica vista venero stimate di più valore della pittura stessa del Campi, così non evvi forestiere che a meraviglia non si trasferisca quivi per considerarle ed ammirarle, tanto gli riuscirono belle, fate così ancor voi, né vi partite senza applaudire la pregiata virtù di questo pittore.

**BIFFI 1704-1705, p. 44**

La Resurrezione di Cristo d'Antonio Campi, in questo finto altare nel gradino di legno le piccole figurine a chiaroscuro dipinte da Giovanni da Monte cremasco a concorrenza delle tavole sodette del Campi, stimate bellissime.

**LATUADA 1737, p. 60**

La Rissurrezione del Signore di Antonio Campi.

**SASSI 1765, p. s.n.**

E nel settimo [arco] Antonio Campi colori la Risurrezione di Cristo, sotto la quale veggonsi alcune figurine piccole scherzanti colorite a chiaro scuro da Giovanni da Monte cremasco discepolo di Tiziano, sommamente pregiate da tutti gli intendenti di pittura.

**BARTOLI 1776, p. 188**

Nella sesta [cappella], la Risurrezione di Cristo è d'Antonio Campi. La predella al di sotto è dipinta ad emulazione con varie figure a chiaroscuro da Gio. del Monte cremasco, allievo di Tiziano.

**GALLARATI 1777, p. 52**

Nel settimo campo, che forma una cappella, Antonio Campi colori la Risurrezione di Cristo. Ammirasi un soldato spaventato grandioso disegnato a stupore, che pare di Michelangiolo, e pennellato con ardore e con facilità. Sotto al detta tavola veggonsi alcune figurine a chiaroscuro di Giovanni da Monte cremasco discepolo di Tiziano sommamente pregiate dagl'intendenti.

**BIANCONI 1783, p. 58**

In un'altra [cappella] la Risurrezione di Cristo con chiaro scuro bellissimo d'Antonio Campi.

**BIANCONI 1787, p. 139**

Segue la cappella della Risurrezione dipintavi da Antonio Campi, che per grandeggiare in poco sito sortì fuori dai limiti, che danno rettamente piacere. Nella predella vi sono alcune

	<u>figurine</u> molto belle a <u>chiaroscuro</u> di <u>Giovanni da Monte cremasco</u> discepolo parimenti di Tiziano; e si crede del <u>Campi il fresco</u> ...
BIANCONI 1795, p. 152, 155	Segue l'ancona della <u>Risurrezione</u> dipintavi da <u>Antonio Campi</u> . [...] ...e si crede del <u>Campi il fresco</u> ...
BORRONI 1808, p. 57	Segue la <u>Risurrezione</u> di <u>Antonio Campi</u> .
BOSSI 1818, p. 79	La <u>Risurrezione</u> in altro altare è dipinta da <u>Antonio Campi</u> .
G.L. 1818, p. 25	Dietro al coro siegue l'arcova della <u>Risurrezione</u> , dipinta da <u>Antonio Campi</u> .
ANCINI 1821, p. 36	Dietro al coro siegue l'arcova della <u>Risurrezione</u> dipinta da <u>Antonio Campi</u> .
PIROVANO 1822, p. 125	Nel giro dietro il coro, nel primo spazio <u>Antonio Campi</u> dipinse la <u>Risurrezione</u> ...
CASELLI 1827, pp. 81-82	Nel 1° spazio la <u>Risurrezione</u> fra le due finestre è di <u>A. Campi</u> ; e di esso sono <u>le due</u> vaghissime <u>piccole istorie sul muro</u> e <u>le due volte contigue</u> .
CANTÙ 1844, p. 358	Nel primo [spazio], <u>Antonio Campi</u> fè la <u>Risurrezione</u> ...
CANTÙ 1852, p. 75	Di <u>A. Campi</u> una <u>Risurrezione</u> ...
MARGARITA 1862, p. 23	La <u>Risurrezione</u> di Cristo, di <u>Antonio Campi</u> .
VENOSTA 1871, p. 94	La <u>Risurrezione</u> , di <u>A. Campi</u> .
MONGERI 1872, p. 234	Primo [sfondato]: “la <u>Risurrezione</u> ”, tavola di <u>Antonio Campi</u> .
ROTTA 1885, p. 21	La <u>Risurrezione</u> , tavola di <u>Antonio Campi</u> .
BRAMBILLA 1886, p. 128	La <u>Risurrezione</u> , di <u>Antonio Campi</u> .
<i>Cenni</i> 1927, p. 24	La <u>Risurrezione</u> di Cristo, di <u>Antonio Campi</u> .

- PONZONI 1930, p. 195 Volgendo dietro il coro v'è una Risurrezione di Cristo di Antonio Campi.
- MEZZANOTTE, BASCAPÉ 1948, p. 542 ...“la Resurrezione” macchinosa tela [sic] di Antonio Campi...
- MAGGI 1951, p. 207 Resurrezione, tela di Antonio Campi.  
La scena è dominata dal Cristo che esce, signore degli elementi e degli uomini, dal sepolcro reggendo la croce vittoriosa. Giace a terra stranamente contorta e spaventata la figura colossale di un soldato. Altre si muovono non chiare ai lati. Sopra il cielo è plumbeo.
- REGGIORI 1968, p. 52 ...una Resurrezione di Antonio Campi.
- Santa Maria* 1981, p. s.n. 14<sup>a</sup> cappella: Resurrezione di Gesù, di Antonio Campi (1514-1587).



## NAVATA DESTRA – 7<sup>A</sup> CAMPATA (ARCONE)

### Affreschi

Carlo Urbino, *Angelo con filatterio* (tondo centrale), *Creazione di Adamo* (ovale sinistro), *Creazione di Eva* (ovale destro), *Antenati di Cristo* (riquadri angoli), 1557-1558

### Stucchi

Bottega di Carlo Urbino, cornici, 1557-1558

GALLARATI 1777, p. 53

Similmente de' [fratelli] Campi è tutto il fresco de' due archi, e del cupolino corrispondente dall'altra parte al già descritto.

CASELLI 1827, p. 81

...gli archi dei [fratelli] Campi.

CANTÙ 1844, p. 358

...gli archi de' fratelli Campi.



## NAVATA SINISTRA – 6<sup>A</sup> CAMPATA (TIBURIETTO MERIDIONALE E CAPPELLA DI SAN ROCCO)

### Pitture mobili

Paris Bordone, *Madonna con il Bambino, San Giuseppe, San Gerolamo e gloria di angeli musicanti* (pala), *Angioletti con lo stemma di San Rocco* (dadi), *San Rocco soccorso dall'angelo* (predella), *Dio Padre con gloria di angeli* (cimasa), 1559 circa

- pala, in basso, sul filatterio: O[PVS] PARIS BORDONVS / TREVISANVS
- pala, in basso, sull'ara: stemma della famiglia Da Rho
- pala, sulla destra, dentro un elemento dell'architettura dipinta: P[ARIS] B[ORDONVS]
- pala, in alto, sullo spartito: Gracia plenam dominus tecum
- pala, in alto, diviso fra destra e sinistra in due filatteri: IESVS MARIA[E] FILIVS // MVNDI SALVS ET DOMINVS (Rituale romanum, *De visitatione et cura infirmorum*)
- dadi, sullo scudo: S[ANCTVS] R[OCHVS]
- predella, a destra, sul filatterio: TE ROCHE DEVS EXAVDIVIT HINC EPIDIMIE MORBO PRAEFECTVS ERIS

### Affreschi

Calisto Piazza, *Re David, un profeta e due putti in piedi su un basamento che sostengono una tabella* (lunetta), *Putti e angioletti* (voltina), tiburietto (su ciascuna vela, dal basso verso l'alto: pennacchi con testine di cherubini; riquadri di varie forme con putti e grottesche; cartella con figure grottesche; tondo o ottagonale con busto di uomo o di donna; tondo o riquadro irregolare con elemento decorativo), 1554

- lunetta, al centro, sulla tabella: OH SI A EVE / QVI HVIC / PVDOR

### Stucchi

Andrea de Conti, *Cornice con teste di cherubini e serafini* (voltina), *Cornici* (tiburietto), 1553

SANTAGOSTINO 1671, p. 29

In una capella vi è una Madonna con S. Girolamo, e una Gloria, di Paris Bordone, discepolo di Tiziano.

TORRE 1674, p. 73

...nell'altra [cappella] a rimpetto Paris Bordone dipinse una Vergine con Bambino, ed un San Girolamo pittura da stimarsi assai.

BIFFI 1704-1705, p. 43

Il San Girolamo colla gloria degli angeli di Paris Bordone.

- LATUADA 1737, pp. 60-61**      Altra Vergine col Divin Figlio, San Giuseppe, e San Girolamo con gloria d'angeli, ed in altro piccolo quadro postole di sotto l'effigie di San Rocco, sono opere di Paris Bordone.
- SASSI 1765, p. s.n.**      Nella quinta cappella poi, che corrisponde all'arco destro della cupola, si ammira la bellissima, ed incomparabile tavola di Paris Bordone, che esprime la B. V. col Divin Figlio, ed i Santi Giuseppe, e Girolamo, dal cui penello fu altresì colorito il San Rocco, che si vede a' piedi della suddetta ancona.
- BARTOLI 1776, p. 188**      Nella quinta [cappella], la tavola con S. Girolamo, M. V. e il Padre Eterno con angeli in gloria, è di Paris Bordone.
- GALLARATI 1777, p. 53**      Similmente de' [fratelli] Campi è tutto il fresco de' due Archi, e del cuppolino corrispondente dall'altra parte al già descritto. Nella quinta cappella, che corrisponde all'arco della cuppola s'incontra la bellissima e rara tavola di Paris Bordone, che esprime la B. Vergine col Figlio, e i Santi Giuseppe e Girolamo posti in vago paese con colonne all'indietro, e l'Eterno Padre in gloria con molti angeli. Vedesi nel tutto insieme, e a parte una graziosa imitazione della bella natura, che non lascia passar oltre spettatore alcuno senza arrestarlo con molto piacere. Il fresco pure credesi dell'istesso maestro.
- BIANCONI 1783, p. 58**      In una capella vi è una Madonna con San Girolamo, e una gloria d'angeli di Paris Bordone discepolo di Tiziano.
- BIANCONI 1787, pp. 138-139**      Segue la cappella di S. Girolamo una delle tre da prima fissate, e più grande delle finora indicate. L'ancona con la Vergine, il Bambino, che dà il cappello a S. Girolamo, e S. Giuseppe, che sta con piacere osservando, tutti in bellissimo paese con fabbricato un po' meschinetto, e superiormente il Padre Eterno con copiosa gloria d'angeli, è uno de' più bei dipinti, che noi conosciamo di Paris Bordone scolaro di Tiziano, il quale fece sotto il quadro un S. Rocco giacente, e sopra l'ancona due Profeti a fresco con aria di teste bellissime trattati meglio del suo costume.
- BIANCONI 1795, p. 152**      Segue la Cappella di S. Girolamo una delle tre dapprima fissate,

e più grande delle finora indicate. L'ancona con la Vergine, il Bambino, che dà il cappello a S. Girolamo, e S. Giuseppe, che sta con piacere osservando, tutti in bellissimo paese con fabbricato, e superiormente il Padre Eterno con copiosa gloria d'angioli, è uno de' più bei dipinti, che noi conosciamo di Paris Bordone scolare di Tiziano, il quale fece sotto il quadro un S. Rocco giacente, e sopra l'ancona due Profeti a fresco con aria di teste bellissime.

**BORRONI 1808, p. 57**

Tutte le pitture della cappella di S. Girolamo sono di Paris Bordone scolare di Tiziano.

**BOSSI 1818, p. 79**

La cappella di S. Girolamo era una delle tre originalmente stabilite. Paris Bordone, scolaro di Tiziano, dipinse il gran quadro dell'altare con molte figure e bellissimo paese; sotto il quadro fece ancora un S. Rocco giacente, e al disopra dell'ancona due Profeti a fresco maravigliosi.

**G.L. 1818, p. 25**

Segue la cappella di S. Girolamo, nella quale il quadro che rappresenta la B. V. con Gesù Bambino, che dà il cappello cardinalizio a S. Girolamo, e S. Giuseppe che con piacere sta guardando, e superiormente l'Eterno Padre con copiosa gloria d'angeli, è uno dei più bei dipinti di Paris Bordone scolaro di Tiziano, il quale fece anche il S. Rocco sotto lo steso quadro, e due Profeti a fresco superiormente dipinti.

**ANCINI 1821, p. 36**

Segue la cappella di S. Girolamo, nel quale il quadro che rappresenta la Beata Vergine con Gesù Bambino, che dà il cappello cardinalizio a S. Girolamo, e S. Giuseppe che con piacere sta guardandogli, e superiormente l'Eterno Padre con copiosa gloria d'Angioli, è uno de' più bei dipinti da Paris Bordone scolaro di Tiziano, il quale fece anche il S. Rocco sotto lo steso quadro, e due Profeti a fresco superiormente dipinti.

**PIROVANO 1822, pp. 124-125**

La cappella di S. Girolamo era una delle tre originalmente stabilite. Opere di Paris Bordone, che vi pose il suo nome, sono il quadro dell'altare con varie figure, con bellissimo paese, e gloria d'angioli, non che il Padre Eterno nel semicircolo

- superiore, e S. Rocco giacente di sotto al quadro, ed anche i due meravigliosi Profeti eseguiti a fresco.
- CASELLI 1827, p. 81** Nella cappella del braccio della croce, il S. Girolamo su tavola, il grado, i freschi della cappella sono grazioso lavoro di Paris Bordone. La volta e gli archi dei Campi.
- CANTÙ 1844, p. 358** Nel cappellone della croce destra sono un bel quadro e vari minori di Paris Bordone, e la volta e gli archi de' fratelli Campi.
- CANTÙ 1852, p. 75** Nel Cappellone successivo il S. Girolamo è la più bella opera di Paris Bordone; suo anche il San Rocco sotto la palla, e i Profeti in alto; il resto d'Antonio Campi.
- MARGARITA 1862, p. 23** Una cappella sfondata dov'è il quadro rappresentante M. Vergine, S. Giuseppe e S. Girolamo coi suoi accessori, come pure gli affreschi superiori ed anche della volta, sono tutti di Paris Bordone scolaro di Tiziano.
- VENOSTA 1871, p. 94** Nella cappella del capocroce il S. Girolamo, di Paris Bordone, uno de più bei quadri che possessa la città di Milano.
- MONGERI 1872, p. 234** Altare della croce, a destra della cupola, la "Vergine col divin figlio e S. Giuseppe che vestono del cappello cardinalizio l'inginocchiato S. Gerolamo": bellissima e ben conservata tavola di Paris Bordone: di lui il "S. Rocco giacente e i due angioletti", con stemmi nella base del quadro e nei piedistalli dei fianchi: è pure del Bordone "la gloria coll'Eterno Padre", nell'alto dell'ancona, e "due Profeti", dipinti a fresco nelle lunette di sfondo, dovunque ammirando per vigoria e splendidezza di colorito.
- ROTTA 1885, p. 21** III cappella: È intitolata della Croce, a destra della cupola. La Vergine col divin Figlio e S. Giuseppe che vestono del cappello cardinalizio l'inginocchiato S. Gerolamo. Bellissima e ben conservata tavola di Paris Bordone.
- BRAMBILLA 1886, p. 128** Nella cappella seguente, il quadro rappresentante San Giuseppe, Maria Vergine col Bambino, che offre il cappello

cardinalizio a San Gerolamo, è bellissimo e ben conservato.

È opera di Paris Bordone.

Di questo quadro, di cui si era invaghito il Principe Gerolamo Bonaparte, e che per averlo esibì invano una cospicua somma, risaltano i pregi, se lo si osserva nei momenti propizii di luce mattutina.

Gli altri dipinti sotto e sopra il quadro, e gli affreschi della volta, sono dello stesso Paris Bordone.

Il quadro, appeso nella cappella, rappresentante l'Assunzione di Maria, è di Rubens<sup>14</sup>.

**Cenni 1927, p. 24**

Una cappella sfondata ov'è il quadro rappresentante M. Vergine, S. Giuseppe e S. Girolamo coi suoi accessori, come pure gli affreschi superiori ed anche della volta sono tutti di Paris Bordone scolaro di Tiziano.

**PONZONI 1930, p. 195**

Nella cappella di S. Giuseppe esiste il dipinto del veneziano Paris Bordone, scolaro di Tiziano.

**MEZZANOTTE, BASCAPÉ 1948, p. 542**

All'altare a capo del braccio destro della croce: “la Vergine col Divin Figlio e S. Girolamo” di Paris Bordone, tavola mirabilmente colorita e in ottimo stato di conservazione. Di lui è pure la predella con “San Rocco giacente e due angeli” e, sopra l'ancona, “l'Eterno Padre”. Il pittore veneziano qui viene segnalato anche come freschista nei “due Profeti” delle lunette di fondo, pitture che, rose dal salnitro, si possono considerare come perdute.

**MAGGI 1951, p. 208**

Tela ed affreschi di Paris Bordone, discepolo del Tiziano (1500-1570).

La tela rappresenta Giuseppe e Maria che assistono alla imposizione del cappella cardinalizio a S. Girolamo da parte di Gesù Bambino. Vi è qui tutta la forza del colore e il

---

<sup>14</sup> Un'*Assunzione della Vergine* attribuita a Rubens compare per la prima volta nella descrizione della sagrestia di SASSI 1765, p. s.n.; dovrebbe già trovarsi in chiesa quando, nel 1859, la Commissione di pittura dell'Accademia di Belle Arti di Brera la giudica bisognosa di «pulitura, restauro e vernice» e la affida a Scipione Lodigiani, che la restaura entro il 1861 (Regesto, docc. 154-155); se ne perdono le tracce dopo MAGGI 1951, p. 208, che la registra, come BRAMBILLA 1886, p. 128, nella cappella di San Rocco.

movimento della scuola veneta e del Tiziano.

Nel centro è la energica figura penitente di Girolamo, coperto a stento dal drappo rosso che gli cade ai lati. Il corpo si protende, suo malgrado, verso il Bimbo che, in braccio alla Madre, a Lei si volta come ad ispirarsi mentre tende il cappello al Santo che, quasi ancora si tiene stretto al teschio che ha alle spalle. A destra un bel San Giuseppe in abiti da pellegrino. Un paesaggio luminoso a sfondo. Sopra una gloria d'Angeli volteggianti.

Nella lunetta superiore una figura di Padreterno tra angeli.

Sotto, quasi al piano della mensa, è S. Rocco, pure del Bordone e di eguale fattura. Il santo, sdraiato, mostra la piaga al ginocchio. A sinistra sopraggiunge il cane della tradizione col pane. A destra un angioletto snoda una striscia con la scritta "Te Roche Deus exaudivit, hinc epidemiae morbo praefectus eris". Ai lati due quadretti con putti e le sigle del santo "S+R".

Appesa alla parete a destra è una Assunzione copia del Rubens.

La vergine perde la statica maestà delle tele della tradizione e sale di forza propria, libera, quasi nube candida e troppo a lungo trattenuta.

La porticina che si apre a sinistra dopo la cappella di S. Giuseppe da adito al Tempio di S. Celso...

**REGGIORI 1968, p. 52**

Si arriva, così, al capocroce di destra, ove, sopra un altare, sta una Sacra Famiglia, di Paris Bordone.

***Santa Maria* 1981, p. s.n.**

15ª cappella: al centro: grandiosa tavola con S. Gerolamo che riceve il cappello cardinalizio dal Bambino Gesù presenti Maria e Giuseppe.

In alto nella lunetta il Padre Eterno, appena sopra l'altare, S. Rocco, sulle pareti superiori affreschi. Tutto è opera di Paris Bordone (1500-1570), discepolo di Tiziano. Meravigliosa opera, unica di questo pittore in Santuario, ma di grande pregio artistico, tale da rappresentare la scuola veneta in tutti i suoi pregi.

***S. Maria* 1997, p. 9.8**

Sull'altare del transetto di destra troviamo "S. Girolamo che



riceve il cappello cardinalizio da Gesù Bambino alla presenza di Maria e Giuseppe” di Paris Bordone, discepolo del Tiziano (1548).



## NAVATA DESTRA – 5<sup>A</sup> CAMPATA (ARCONE)

### Affreschi

Carlo Urbino, *Angelo con filatterio* (tondo centrale), *Creazione degli astri* (ovale sinistro), *Creazione degli animali* (ovale destro), *Antenati di Cristo* (riquadri angoli), 1557-1558

### Stucchi

Bottega di Carlo Urbino, cornici, 1557-1558

GALLARATI 1777, p. 53

Similmente de' [fratelli] Campi è tutto il fresco de' due archi, e del cupolino corrispondente dall'altra parte al già descritto.

CASELLI 1827, p. 81

...gli archi dei [fratelli] Campi.

CANTÙ 1844, p. 358

...gli archi de' fratelli Campi.



## NAVATA DESTRA – 4<sup>A</sup> CAMPATA

### Pitture mobili

Giulio Cesare Procaccini, *Martirio dei Santi Nazaro e Celso*, 1607

- sulla destra, su un elemento architettonico: Giulio Cesare Proc/cacino facieva / Anno 1607

- sulla destra, su un foglio con sigillo: G...

### Affreschi

Giulio Cesare Procaccini, *Angioletti in vari atteggiamenti, alcuni dolenti e altri con volumi e filatteri* (parete), *Angeli con corone e palme del martirio* (lunetta), *Angioletti con corone e palme del martirio*, \*non identificato\*, *Profeta Daniele*, \*non identificabile\*, \*non identificato\* con *angioletti* (volta), 1604-1607

- parete, al centro a destra, sul filatterio: S[ANC]TE] CELSE O[RA]

- parete, in alto a sinistra, sul volume: MART/YRES E/XVLT/ANT D/VM

T/RVCIDA/NTVR. // NAM DES/IDERIVM F/ELICIORIS / VITAE

IVG/VLATIONI/S DOLORE/M EXTIN/GVIT (Basilio Magno, *Homilia in Barlaam martyrem*, PG 31, pp. 488-489)

- parete, in alto a sinistra, sul filatterio: NAZARIO CIVI ROMA[NO]

- fascia, in alto a sinistra, sul filatterio: DIVO CELSO MARTIRI CIVI MEDIOL[ANI]

- volta, prima vela, sul filatterio: ...NTERFICI...NTERI(TE)...RES

- volta, seconda vela, sul filatterio: IPSE LIBERATOR / [ATQV]E SALVATOR (Daniele, 6:28)

- volta, quarta vela, sul filatterio: ...ER...

### Stucchi

Giulio Cesare Procaccini, cornice con teste di cherubino, angioletti e cariatidi, 1604-1607

SANTAGOSTINO 1671, p. 30

In un'altra [cappella] un Christo morto, come pure in un'altra un S. Sebastiano con diversi angioi, e in un'altra il Martirio de' SS. Nazaro e Celso, tutti di Giulio Cesare Procaccino.

TORRE 1674, pp. 73-74

Il Martirio de' Santi Nazaro e Celso in quest'altra finta cappella, passata c'havete la tavola dipinta da Paris Bordone, venne operato da Giulio Cesare Procaccini...

BIFFI 1704-1705, p. 45

Nella finta capella in cui è il Martirio de' Santi Nazaro e Celso dipinto da Giulio Cesare Procaccini, il volto è del medesimo Procaccini cogli angioi intorno alla sodetta ancona.

LATUADA 1737, p. 61

Il Martirio de' Santi Nazario e Celso colle pitture a fresco d'intorno, sono di Giulio Cesare Procaccino.

SASSI 1765, p. s.n.

Giulio Cesare Procaccini dipinse [...] nella quarta [cappella] a man destra l'insigne tela del Martirio de' SS. Nazario, e Celso, con tutti i laterali di quella capella, e tutta la volta dell'arco corrispondente alla medesima.

BARTOLI 1776, p. 188

Nella quarta [cappella], la tavola col Martirio de' SS. Nazario, e Celso; gli angioli intorno ad essa, e il dipinto a fresco nel volto, sono lavori di Giulio Cesare Procaccini.

GALLARATI 1777, pp. 53-55, 48-49 (nota 2)

In seguito nella quarta cappella vedesi l'insigne e rara tavola di Giulio Cesare Procaccini rappresentante il Martirio de' Santi Nazario e Celso. Essa è inventata, e dipinta d'una forza terribile, ricca di fantasia e bravura di pennello, e li carnefici così aggruppati, e mossi, che è uno spavento. Vedonsi li due Santi l'uno in mezzo a gruppo de' manigoldi tutto dolcezza; l'altro steso a terra col capo reciso e già cadavere. Per contrapposto del quadro v'è un carnefice in piedi colla testa del Santo in mano grondante sangue, che fa pompa della sua barbarie, ed eccita la meraviglia e lo stupore. Quest'opera è dipinta con vera intelligenza dell'arte, ha belle forme d'ignudi, con bel tocco di pennello libero e volante, e gran forza di calore. E quel che fa specie si è, che in una tavola d'un luogo assai ristretto vi fa stare il professore molte figure ben collocate e grandiose sì, che può istruire con frutto un intendente. Tutto il fresco di detta cappella quantunque assai offeso, è opera del suddetto Procaccini, notabile per essere a mia cognizione l'unico fresco di questo celebre professore.

pp. 48-49, nota 2: So bene da un documento assai chiaro dell'Archivio Ferrari, scritto di mano di Martino Bassi, che gli stucchi [...] posti ne' primi quattro campi vicino alla porta, sono stati lavorati, e indorati dal Cerani l'anno 1601 e 1602; e gli altri campi verso l'altar maggiore due sono di Giulio Cesare Procaccini, e due di Andrea Biffi. Quali poi siano gli stucchi proprj del Biffi, e quelli del Procaccini non è facile a decidersi, per essere stati ristorati non troppo felicemente in questi ultimi tempi.

- BIANCONI 1783, p. 59** Segue il Martirio de' SS. Nazaro e Celso, di Giulio Cesare Procaccino, ed il volto è dipinto a fresco dallo stesso Giulio Cesare, come anche gli angioli intorno alla suddetta Ancona.
- BIANCONI 1787, p. 138** Giulio Cesare Procaccini dipinse il Martirio de' SS. Nazaro e Celso nella seguente cappella. Niente di più amoroso del giovane martire ancora vivo, che pieno di santa rassegnazione con le mani al petto riguarda la testa staccata dal busto del defunto compagno e maestro, presentatagli da un manigoldo. Vorremmo che questo carnefice fosse meglio disegnato, e men affettata la di lui mano sostenente il morto capo per dare a tutto il dipinto quelle lodi che la gentile finezza delle idee, l'armonia delle tinte, il giudizio assieme, e la franchezza del pennello separatamente richiedono. Il fresco pure è dello stesso pittore.
- BIANCONI 1795, pp. 152, 155** Il Martirio di Santa Caterina è del Cerani. [...] ...Cerano, di cui è il martirio di S. Catterina dipinto nell'altra cappella vicina al Crocifisso. Ha mostrato in quest'opera il pittore vivezza d'immagine, e calore nelle tinte per cui ne riceve onore; suo pure è il dipinto della volta che resta superiormente.
- BORRONI 1808, p. 57** Il Martirio de' SS. Nazaro e Celso di Giulio Cesare Procaccini, ed il fresco del Fiammenghino.
- BOSSI 1818, p. 78** Il Martirio di S. Caterina è lavoro del Cerani.
- G.L. 1818, pp. 24-25** Dicontra al quarto arco, il quadro rappresentante il Battista, che battezza G. C., è di Gaudenzio Ferrario di Valduggia, il quale ha mostrato giustezza di disegno e vivezza de' colori; gli angioli poi sono di sì belle idee che sembrano tanto naturali e non sortiti da umano pennello.
- ANCINI 1821, p. 36** Dicontra al quarto arco il quadro rappresentante S. Gio. Battista che battezza G. C., è opera di Gaudenzio Ferrario di Valduggia.
- PIROVANO 1822, p. 124** Nello spazio che segue, di Gaudenzio Ferrari è la bella e

lodatissima opera, rappresentante il Battesimo di Cristo con gloria d'angeli che fanno corona al Padre Eterno.

CASELLI 1827, p. 81

Nel 4° [spazio] il Battesimo di Gesù Cristo in tavola è di G. Ferrari, dove la gloria è squisita; la grandiosa volta è di A. Campi.

CANTÙ 1844, p. 358

Il seguente Battesimo è di Gaudenzio Ferrari, e la volta di A. Campi.

CANTÙ 1852, p. 75

Nella IVª [Cappella] il Battesimo di Cristo, opera di Gaudenzio colla volta d'Antonio Campi.

MARGARITA 1862, p. 22

Il Battesimo di G. C., per mezzo di S. Gio Battista, pittura di Gaudenzio Ferrari di Valduggia. Gli affreschi della volta [...] di Urbino da Crema.

VENOSTA 1871, p. 95

Nella quarta [cappella], il Battesimo di Gesù Cristo in tavola è di G. Ferrari.

BRAMBILLA 1886, p. 128

Il martirio dei Santi Nazaro e Celso, di Giulio Cesare Procaccini; egregio lavoro di pennello, ma confuso per composizione.

*Cenni* 1927, p. 24

Il Martirio dei Santi Nazaro e Celso, esso pure di Giulio Cesare Procaccini.

PONZONI 1930, p. 195

Giulio Cesare Procaccini dipinse nel 1605 il seguente quadro raffigurante il Martirio dei S. Nazaro e Celso.

MEZZANOTTE, BASCAPÉ 1948, p. 542

Nel quarto spazio: “il Martirio de' SS. Nazaro e Celso” di Giulio Cesare Procaccini, datato del 1605, tela aggrovigliata, dipinta e composta con la conosciuta maestria del maestro bolognese.

MAGGI 1951, p. 209

Martirio dei SS. Nazaro e Celso, celebre tela di Giulio Cesare Procaccini, che in data 1° luglio 1607 terminava pure gli affreschi a tutta la cappella con motivi di angeli osannanti. “A di 8 agosto 1607 a G. C. Procacino... per la tavola di pittura



con li Santi Nazaro e Celso et li figuri alla volta”.

La infelice posizione di luce in cui è posto non permette di seguire la molteplicità e forza dei sentimenti che si agitano in uno spazio assai ristretto. In centro è la scena di violenza brutale verso il giovinetto Celso circondato a viva forza da uno sgherro che lo prepara a ricevere il colpo che un soldato sta già vibrando. Una colossale figura a destra solleva, macabra, a dominare la scena, la testa mozzata di Nazzaro, verso la quale si leva, supplice e buono, il bel volto del giovinetto quasi a prendere forza per la decisione suprema. Tra lo studiatissimo gioco delle mani attorno a Celso sbucca un bel volto virile. Ai piedi, riverso, il corpo tronco di Nazzaro, che una mano gentile di fanciullo piangente cerca di coprire. Dietro si muovono, violente, diverse figure.

Sulla colonnetta, sotto il braccio che leva la testa, è la data 1606 e la firma dell'autore. In alto, a destra e un po' in ombra è un magistrato, assente dalla scena, in atto di leggere la sentenza di esecuzione. Che non sia l'autoritratto dell'artista?

p. 211, nota 9: Restaurata da G. Knoller nel 1865 e nel 1951 dal pitt. Milani, a cura generosa ed intelligente del Dott. Cav. A. Pellegrini.

**REGGIORI 1968, p. 52**

...una tavola di Camillo Procaccini presenta il Martirio dei Santi Nazaro e Celso...

*Santa Maria* 1981, p. s.n.

16<sup>a</sup> cappella: Martirio dei Santi Nazzaro e Celso, celebre tavola di Giulio Cesare Procaccini. Dello stesso pittore gli affreschi alle mura e alla volta.



## NAVATA DESTRA – 3<sup>A</sup> CAMPATA

### Sculture

Anonimo, *Crocifisso* detto “di San Carlo”

### Affreschi

Giovan Battista e Giovan Mauro della Rovere, detti i Fiammenghini, *Resurrezione del figlio della vedova di Naim (?) e Creazione di Eva* (fascia), *Angioletti e angeli* (lunetta), *Angeli con gli strumenti della Passione* (volta), 1602-1604

### Stucchi

Giovan Battista e Giovan Mauro della Rovere, detti i Fiammenghini, *Cornice con teste di cherubino, angioletti e cariatidi*, 1602-1604

LATUADA 1737, p. 61

Li due laterali nella Cappella del Crocefisso di riglievo, l'uno rappresentate l'Angiolo Custode e l'altro San Giuseppe hanno per autori il primo Carlo Cane ed il secondo Ercole Procaccino.

SASSI 1765, pp. s.n.

Così pure delle laterali tavole della terza [cappella], in cui resta esposta la figura di un divoto Crocefisso, quella che esprime l'Angelo Custode è opera di Carlo Cane da Gallarate allievo del Morazzone, e l'altra rappresentante S. Giuseppe esci dalla mano di Ercole Procaccino.

GALLARATI 1777, pp. 55, 48-49 nota 2

Quindi s'incontra la Cappella del Crocefisso. Dai lati, il quadro alla sinistra che rappresenta l'Angiolo Custode è opera di Cristoforo Storer pittore di Costanza; il S. Giuseppe è d'Ercole Procaccini; il fresco copioso d'idea è del Fiammenghino.

pp. 48-49, nota 2: So bene da un documento assai chiaro dell'Archivio Ferrari, scritto di mano di Martino Bassi, che gli stucchi [...] posti ne' primi quattro campi vicino alla porta, sono stati lavorati, e indorati dal Cerani l'anno 1601 e 1602; e gli altri campi verso l'altar maggiore due sono di Giulio Cesare Procaccini, e due di Andrea Biffi. Quali poi siano gli stucchi proprj del Biffi, e quelli del Procaccini non è facile a decidersi, per essere stati ristorati non troppo felicemente in questi ultimi tempi.

- BIANCONI 1787, p. 138** La Cappella del Crocifisso ha l'Angelo Custode alla sinistra di Cristoforo Storer suddetto, il S. Giuseppe d'Ercole Procaccini, ed il fresco del Fiammenghino.
- BIANCONI 1795, p. 152** La Cappella del Crocifisso ha l'Angelo Custode alla sinistra di Cristoforo Storer, il S. Giuseppe d'Ercole Procaccini, ed il fresco del Fiammenghino.
- BOSSI 1818, p. 78** L'Angelo custode nella Cappella del Crocefisso è dello Storer; il S. Giuseppe di Ercole Procaccini; i freschi sono del Fiammenghini.
- G.L. 1818, p. 24** Passato questo altare, dicontra alla terza arcata, viene la Cappella del SS. Crocifisso, il quale fu da S. Carlo ivi portato processionalmente nel tempo della peste; il quadro di S. Giuseppe posto in *cornu Evangelii* è di Ercole Procaccini.
- ANCINI 1821, p. 35** Passato questo altare dicontra alla terza arcata, viene la Cappella del SS. Crocifisso il quale fu da S. Carlo ivi portato processionalmente nel tempo della peste; il quadro di S. Giuseppe posto in *cornu Evangelii* è di Ercole Procaccini.
- PIROVANO 1822, p. 124** Nel terzo spazio si è eretto l'altare del Crocifisso.
- CASELLI 1827, p. 81** Nel 3° [spazio] del S. Crocifisso l'Angelo Custode è di Storer, il S. Giuseppe di E. Procaccini, i freschi di Fiammenghino.
- CANTÙ 1844, p. 358** ...nell'altare del Crocifisso, il San Giuseppe è d'Ercole Procaccini, e il San Carlo di Federico Panza.
- CANTÙ 1852, p. 75** Nella III<sup>a</sup> Cappella del Crocifisso si ha pure qualche buon dipinto.
- MARGARITA 1862, p. 22** Un antico, ed assai venerato Crocifisso di legno. [...] Gli affreschi della volta [...] di Urbino da Crema.
- VENOSTA 1871, p. 94** Nella terza [cappella], un Crocifisso.

- BRAMBILLA 1886, pp. 127-128** Nella cappella seguente un Crocifisso di legno, antico, e assai venerato ne' tempi andati, specialmente nei venerdì di marzo. Da qui trasse il poeta Carlo Porta argomento alla sua poesia intitolata: *La preghiera*.
- Cenni 1927, p. 24** Un antico ed assai venerato Crocifisso di legno. È tradizione che S. Carlo venne processionalmente a venerarlo al tempo della peste.
- PONZONI 1930, p. 195** ...il Crocifisso posto accanto è tradizione sia stato portato in processione da S. Carlo all'epoca della peste.
- MEZZANOTTE, BASCAPÉ 1948, p. 542** Nella cappella che segue, del Crocifisso, affreschi parietali dei Fiammenghini.
- MAGGI 1951, pp. 209-210** Il Crocifisso di San Carlo.  
È un lavoro in legno della fine del sec. XV. La sua presenza in Santuario si ricollega con la grande peste di San Carlo che qui venne, corda la collo, a piedi nudi, portando questa grande croce a invocare perdono. L'importanza assunta in Santuario dal culto al Crocifisso diede origine a diverse tradizioni tra cui quella dei "venerdì de marz" [...].  
È un Cristo composto pur nel dolore che non contorce la natura ma invita alla pietà.  
Affreschi alle volte dei Della Rovere, Fiammenghini.
- REGGIORI 1968, p. 52** ...segue un altare [...] cui sovrasta lo storico Crocifisso di San Carlo, entro una teca di vetri, letteralmente attorniato da ex voto...
- Santa Maria 1981, p. s.n.** 17<sup>a</sup> cappella: il Crocifisso di S. Carlo, opera in legno il cui valore artistico è minimo, ma grande il valore storico e devozionale.  
Fu portato al Santuario da S. Carlo in persona, in una memorabile processione di penitenza, al tempo della peste che da lui prese nome.  
Gli affreschi delle volte sono dei Fiammenghini.  
Sotto la mensa dell'altare, composto in un'urna di bronzo dorato, il corpo di S. Celso. Nel 1935 il Card. Ildefonso Schuster lo tolse dal nascondimento del pur artistico sarcofago

e lo volle visibile alla devozione dei fedeli.

*S. Maria* 1997, p. 9.8

Nella seconda cappella di destra è conservato il Crocifisso di S. Carlo, opera di grande importanza storica e devozionale. Fu portato dal santo in persona al santuario in una memorabile processione di penitenza in occasione della peste del 1576. Sotto la mensa eucaristica, in un'urna, è conservato il corpo di S. Celso, qui voluto per la devozione popolare dal card. Schuster nel 1935.

## NAVATA DESTRA – 2<sup>A</sup> CAMPATA

### Pitture mobili

- a) Stefano Maria Legnani detto il Legnanino (?), *Maria Bambina fra Sant'Anna e San Gioacchino*
- b) Gian Cristoforo Storer (?), *Angioletti*

### Affreschi

Giovan Battista Crespi, detto il Cerano, *Due Sibille* (lunetta), *Angelo con una tabella e una corona, due Sibille e i profeti Ezechiele e Geremia* (volta), 1604

- lunetta, a sinistra, sulla tabella: \*illeggibile\*
- lunetta, a sinistra, sul cartiglio: \*illeggibile\*
- lunetta, a destra, sulla tabella: Invisibile [verbum] / palpabitur / [et] geminabit / [ut] radix (Lattanzio, *Divinae Institutiones*, 4:18)
- volta, nel riquadro centrale, sulla tabella: (CIRCVN)DEDIT / (ME DOMINVS) / QVASI SPONSA / QVASI SPONSAM / DECORATAM / CORONA (Isaia, 61:10)
- volta, prima vela, sul foglio: PORTA HAEC / CLAVSA ERIT / ET NON APERIETVR / [ET VIR] NON / [I]RANSIBIT / [PER] EAM QVONIAM / DOMINVS DEUVS (Ezechiele, 44:2)
- volta, seconda vela, sulla tabella: [QVI VIR]GINE[A] / CON/CEPTV[S] / AB / ALV[O] (Lattanzio, *Divinae Institutiones*, 4:18)
- volta, terza vela, sulla copertina del volume: [QVUIA C]REAVIT / [DOMI]NVS NOVUM / SVPER TERRAM / FEMINA / CIRCUMDABIT / VIRVM (Geremia, 31:22)
- volta, terza vela, sulla costa del volume: HIEREM[IAE] III CAP[ITV]LUM
- volta, quarta vela, sulla tabella: ILLE DE[VS] / CAST[A] / [N]ASCETVR / [VI]RGINE / [M]AGNUS (Lattanzio, *Divinae Institutiones*, 4:18)

### Stucchi

Giovan Battista Crespi, detto il Cerano, *Cornice con teste di cherubino, angioletti e cariatidi*, 1603

SANTAGOSTINO 1671, p. 30

In un'altra [cappella] il Martirio di S. Catterina, con il volto a fresco, dove sono dipinti diversi angioletti, con il volto di S. Catterina da Siena e quello della Madonna del Parto; tutto è di mano del Cerano.

TORRE 1674, p. 73

...nei primi due archi vicini alle porte in tutti due i lati, affaticossi il Cerani in dipingere Profeti ed Appostoli in così belle positure di disegno, per havere scarsrezza di sito, che dimorasi a contemplargli

ogni buono intelligente di pennello [...].

**BIFFI 1704-1705, p. 42**

Nei due archi vicini alle porte in tutti due lati, dipinse il Cerani Profeti ed Apostoli, in belli scorzi per scarsezza di sito.

**LATUADA 1737, p. 61**

Avvi altra cappella dedicata alla Beata Vergine del Parto rappresentata come seduta in istatoa colorita e coperta di vetri, è tenuta di mezzo da due tavole, quella alla destra rappresenta Sant'Anna con la sua Santissima Figlia ancora fanciulla, pittura di Federigo Panza, come pure quella di San Carlo, che porta il Sacro Chiodo in processione a questa Chiesa (la qual cosa avvenne nell'anno 1576, in tempo di peste, e ne ottenne per l'intercessione di Nostra Signora la liberazione).

**SASSI 1765, p. s.n.**

I due quadri laterali della seconda capella, dove si venera la statua della B. V. del Parto, che rappresentano S. Carlo, che porta il Sacro Chiodo e S. Anna con Maria Bambina, furono coloriti da Federigo Panza milanese.

**BARTOLI 1776, p. 188**

Nella seconda [cappella], dedicata alla Madonna detta del Parto; il dipinto del volto è dello stesso Cerano.

**GALLARATI 1777, pp. 56, 48 nota 2**

Poscia viene la cappella detta la Madonna del Parto. I quadri laterali sono di Federico Panza; li putti nel fregio dipinti a olio sulla tela dello Storer; il fresco è del Cerani.

p. 48, nota 2: So bene da un documento assai chiaro dell'Archivio Ferrari, scritto di mano di Martino Bassi, che gli stucchi [...] posti ne' primi quattro campi vicino alla porta, sono stati lavorati, e indorati dal Cerani l'anno 1601 e 1602...

**BIANCONI 1783, p. 59**

...il volto, che segue della Madonna del Parto è dello stesso Cerano.

**BIANCONI 1787, p. 138**

Segue la Madonna del Parto, i di cui laterali sono del Panza. Li putti a olio sul fregio dello Storer, ed il fresco del Cerani parimenti.

**BIANCONI 1795, pp. 151-152**

Segue il Martirio de' SS. Nazaro e Celso di Giulio Cesare



- Procaccini. Niente di più amoroso del giovine Martire ancor vivo, che pieno di santa rassegnazione con le mani al petto riguarda la testa staccata dal busto del defunto compagno e maestro, presentatagli da un manigoldo. Il fresco è pure dello stesso pittore.
- BORRONI 1808, p. 58** ...Cerani, di cui è pure il Martirio di S. Catterina dipinto nell'altra cappella vicino al Crocifisso.
- BOSSI 1818, pp. 78-79** Viene in seguito il Martirio de' SS. Nazaro e Celso, opera mirabile di Giulio Cesare Procaccini, che pure dipinse i freschi.
- G.L. 1818, p. 24** All'altare del secondo arco si vede il quadro che rappresenta il Martirio de' Santi Nazaro e Celso, ed è di Giulio Cesare Procaccini, e l'Angelo Custode alla sinistra è di Cristoforo Storer; il pallio dell'altare è scultura antica a mezzo rilievo di incerto autore.
- ANCINI 1821, p. 35** Nell'altare del secondo arco si vede il quadro rappresentante il Martirio de' Santi Nazaro e Celso opera di Giulio Cesare Procaccini e l'Angelo Custode alla sinistra è di Cristoforo Storer; il pallio dell'altare è scultura antica a mezzo rilievo d'incerto autore.
- PIROVANO 1822, p. 124** Lo stesso [Giulio Cesare] Procaccini nel secondo spazio mirabilmente dipinse il Martirio de' SS. Nazaro e Celso, e colà fu collocata ad uso di mensa l'urna di marmo lavorata a basso rilievo che fu levata dalla annessa chiesa di S. Celso, in cui ora si conservano le sagre spoglie de' SS. Celso, Basilide, Cirino e Narborre; la scultura di quest'urna, secondo il Bugati, è opera del IV o V secolo.
- CASELLI 1827, p. 81** Nel 2° spazio è pure dipinto mirabile di G. C. Procaccini, il Martirio de' SS. Nazzaro e Celso; i freschi del Cerano.
- CANTÙ 1844, p. 358** ...il Martirio de' Santi Nazaro e Celso dello stesso [Giulio Cesare] Procaccini, raggruppamento di nudi, ammirabile per gli studiosi della forma; e sotto la mensa un'urna ove riposavano santi, con bassorilievo del IV secolo...

- CANTÙ 1852, p. 74 Nella IIª [cappella] del Procaccini medesimo [Giulio Cesare] il Martirio dei SS. Nazaro e Celso sopra un antico sarcofago del IV secolo colle spoglie dei Santi Cirino, Celso, Basilide e Naborre.
- MARGARITA 1862, p. 22 Il Martirio de' Santi Nazaro e Celso, esso pure di Giulio Cesare Procaccini. [...] Gli affreschi della volta dei primi due archi sono del Cerano...
- VENOSTA 1871, p. 94 Nella seconda [cappella], dello stesso [C. Procaccini] il Martirio dei SS. Nazaro e Celso.
- MONGERI 1872, p. 234 Secondo [altare]: “il Martirio de' SS. Celso e Nazaro”; tela di Giulio Cesare Procaccino, 1605; egregio lavoro di pennello; composizione deplorabile; cibreo di teste, braccia, gambe, mani, ecc.
- ROTTA 1885, p. 21 II cappella: Il Martirio dei Santi Nazaro e Celso, tela di Giulio Cesare Procaccini, egregio lavoro di pennello, quantunque un po' complicato.
- BRAMBILLA 1886, p. 127 Sant'Anna, di ignoto. Ambedue di vivaci colori.
- Cenni* 1927, p. 24 S. Anna, d'incerto autore.
- PONZONI 1930, p. 195 ...la S. Anna che segue è d'autore ignoto...
- MEZZANOTTE, BASCAPÉ 1948, p. 542 In questo e nello spazio che segue, recante una mediocre tela secentesca, si noti il fregio, dipinto all'olio da Cristoforo Storer e gli affreschi del Cerano, malauguratamente rosi dal salnitro.
- MAGGI 1951, p. 210 S. Anna, S. Gioacchino e la Vergine di ignoto (Albani? Federico Panza?).  
Tela delicata: l'artista, abbandonandosi liberamente alla pia immaginazione, senza schemi che lo fissino a certe forme tradizionali, la soffonde di umanità.  
A sinistra di un piccolo piedistallo è Anna, la madre, dai lineamenti ossuti marcati, nel gesto materno di cingere la

Bimba in estasi mentre dall'alto l'angelo la inghirlanda di fiori variopinti, in un alone di luce che piove dall'alto, popolato da miriadi di putti a volo. Giovanissima la fanciulla, tutta ricoperta dalla lunga tunica bianca; le cade dalle spalle il mantello turchino, su cui piovono in bell'ordine i capelli biondi. A destra Gioacchino, bianchi la barba e i capelli, stretto nell'ampio mantello, cade ginocchioni in un gesto di sorpreso stupore. Gian Battista Crespi affrescò la capella di putti e di profeti, ora assai deteriorati.

**REGGIORI 1968, p. 52**

...una Vergine con Sant'Anna e San Gioacchino, forse dell'Albani...

***Santa Maria* 1981, p. s.n.**

18ª cappella: La Famiglia della Madonna coi Santi Gioacchino e Anna; di autore ignoto; si pensa all'Albani o al Panza. Affreschi del Cerano.



## NAVATA DESTRA – 1<sup>A</sup> CAMPATA

### Pitture mobili

- a) Melchiorre Gherardini, *Santa Caterina da Siena che bacia il costato di Cristo*
- b) Gian Cristoforo Storer (?), *Angioletti con la corona di spine, la veste di Cristo, una corona regale, cartigli e stemmi*
- fascia, in alto a sinistra, sul filatterio: ...TERIAR VT...
  - fascia, in alto a destra, sul filatterio: ...EGO...

### Affreschi

- Giovan Battista Crespi, detto il Cerano, *Angioletti e gigli* (lunetta), *Tre Virtù* (?) (lunetta della parete sinistra), *Angeli con cartigli, fogli, volumi, uno stendardo e un libro di preghiere* (volta), 1603
- volta, prima vela, sul filatterio: [IN] CORDE MEO / ABSCONDI ELO[QVIA TUA] (Salmi, 119:11)
  - volta, terza vela, sul foglio: VENI SPO[SA CHRISTI] / ACCIPE CO[RONAM TVAM] (antifona al Magnificat, liturgia vespertina, *Commune Virginum*)
  - volta, quarta vela, sul foglio: [SIC AMICA] / MEA / INTER / [FILIAS] (Cantico dei Cantici, 2:2)

### Stucchi

Giovan Battista Crespi, detto il Cerano, *Cornice con teste di cherubino, angioletti e cariatidi*, 1603

SANTAGOSTINO 1671, p. 30

In un'altra [cappella] il Martirio di S. Catterina, con il volto a fresco, dove sono dipinti diversi angioioli, con il volto di S. Catterina da Siena e quello della Madonna del Parto; tutto è di mano del Cerano.

TORRE 1674, p. 73-74

...nei primi due archi vicini alle porte in tutti due i lati, affaticossi il Cerani in dipingere Profeti ed Appostoli in così belle posture di disegno, per havere scarsezza di sito, che dimorasi a contemplargli ogni buono intelligente di pennello [...] e la Santa Catterina senese nell'ultimo arco vicino alla porticella verso l'atrio dipinse Melchiorre Gherardini...

BIFFI 1704-1705, pp. 42, 45

Nei due archi vicini alle porte in tutti due lati, dipinse il Cerani Profeti ed Apostoli, in belli scorzi per scarsezza di sito. [...] La Santa Catterina di Siena è di Melchiorre Gherardini.

LATUADA 1737, p. 61

La Santa Caterina da Siena in atteggiamento di accostarsi co' labbri al Costato del Redentore con gloria d'angeli ebbe per autore Melchior Gherardino; ne' lati poi Carlofrancesco Nuvoloni, detto il Pamfilo, effigiò Santo Antonio Abate, e Santa Monica, con altre piccole figure di angioletti volanti.

SASSI 1765, pp. s.n.

Gio. Battista Crespi, detto il Cerano, [...] dipinse [...] i campi delle due volte corrispondenti ai due primi archi presso le due porte laterali [...].

Carlo Francesco Pamfilo, detto il Nuvolone [...] colori [...] anche que' due Santi Corrado Romito ed Adelsia Vergine laterali alla capella di Santa Catterina da Siena [...].

Melchior Gherardini scolaro e genero del Cerano dipinse nella prima capella all'entrar nella porta destra la Santissima Catterina da Siena in atto di baciare il Sagro Costato del Redentore.

BARTOLI 1776, p. 188

Nella prima cappella alla destra, la S. Caterina Sanese e le pitture del volto sono opere del Cerano.

GALLARATI 1777, pp. 55-56, 48 nota 2

Compiendo il giro della chiesa d'incontra una bell'opera di Melchior Gilardini, e questa ci appresenta S. Catterina da Siena in atto di baciare il Costato del Redentore. S'ammira in questo quadro il bilancio de' lumi, la nobiltà dell'invenzione, il buon disegno, l'accordo de' colori, la maestà nel Cristo accompagnata con molta umanità, e la devozione nella Santa vergine, un bel gruppo d'angeli nella gloria; e soprattutto il bell'angiolino col giglio in mano in tinta di luce posto innanzi, che fa giuoco a tutta la composizione.

Li due quadri laterali, cioè S. Corrado e la B. Adelsia Confaloniera sono di Carlo Francesco Pamfilo; gli angioletti nel fregio sono dello Storer, e tutto il fresco della cappella e gli stucchi sono del Cerani.

p. 48, nota 2: So bene da un documento assai chiaro dell'Archivio Ferrari, scritto di mano di Martino Bassi, che gli stucchi [...] posti ne' primi quattro campi vicino alla porta, sono stati lavorati, e indorati dal Cerani l'anno 1601 e 1602...

- BIANCONI 1783, p. 59** S. Catterina da Siena, il volto di sopra è dipinto dal Cerano...
- BIANCONI 1787, pp. 137-138** Nel primo spazio adunque a mano dritta entrando, Santa Caterina da Siena, che baccia il costato del Salvatore è bell'opera calda armoniosa di Melchiore Gilardini, e S. Corrado e B. Adalesia Confalonieri, due quadri laterali, sono di Carlo Francesco Pamfilo. Gli Angioletti nel fregio sono dello Storer, e li freschi del Cerani.
- BIANCONI 1795, p. 151** Nel primo spazio adunque a mano destra entrando, S. Catterina da Siena che baccia il costato del Salvatore, è bell'opera armoniosa di Melchiore Gilardini, e S. Corrado, e B. Adalesia Confalonieri, due quadri laterali, sono di Carlo Francesco Pamfilo. Gli Angioletti nel fregio sono dello Storer, e li freschi del Cerani.
- BORRONI 1808, p. 57** ...entrando nel primo spazio a mano destra S. Catterina da Siena, opera armoniosa di Girolamo Ghirardini; gli altri quadri sono di Carlo Francesco Pamfilo; gli angioletti dello Storer, ed i freschi del Cerano.
- BOSSI 1818, p. 78** Il primo spazio a mano destra presenta S. Caterina da Siena, bellissimo lavoro del Gilardini. I due quadri laterali sono del Panfilo; gli angioletti nel fregio dello Storer; i freschi del Cerani.
- G.L. 1818, pp. 23-24** Entrando in chiesa alla dritta si osservi l'arcova, il di cui quadro rappresenta la Deposizione di Cristo dalla Croce opera di Giulio Cesare Procaccini; li due quadri laterali rappresentanti quello alla dritta la Beata Adelesia Confalonieri e alla sinistra S. Corrado sono di Carlo Francesco Pamfilo, e gli angioletti nel fregio sono del Storer, e del Cerani i freschi.
- ANCINI 1821, p. 35** Entrando in chiesa alla dritta si osserva nella prima arcova il quadro rappresentante la Deposizione di Cristo dalla Croce, opera di Giulio Cesare Procaccini; i due quadri laterali rappresentanti quello alla dritta la Beata Adelasia Confalonieri e alla sinistra S. Corrado sono di Carlo Francesco Pamfilo e gli angioletti nel fregio sono dello Storer, e del Cerani i freschi.

- PIROVANO 1822, p. 124** A dritta entrando nel primo spazio, Giulio Cesare Procaccini espresse la Deposizione di Cristo colla Madre addolorata: i lateralì sono del Panfilo, gli angìoli nel fregio dello Storer, ed i fraschi del Cerano.
- CASELLI 1827, p. 81** Nel 1° spazio a destra il Cristo morto colla Vergine addolorata è soavissimo dipinto di G. C. Procaccini; i due lateralì di C. Fr. Panfilo, gli angeli del fregio di Storer, le due prime volte del Cerano.
- CANTÙ 1844, p. 358** Nel primo [altare] a destra s'incontra una Deposizione di G. C. Procaccini, con due quadri lateralì del Panfilo Nuvolone...
- CANTÙ 1852, p. 74** A destra. 1ª Cappella, ora sgombrata dell'altare, la Deposizione dalla croce di G. C. Procaccini e a fianco due pitture del Panfilo con in alto angeli del Cerano.
- MARGARITA 1862, p. 22** La Deposizione dalla Croce di Cristo, opera di Giulio Cesare Procaccini. [...] Gli affreschi della volta dei primi due archi sono del Cerano...
- VENOSTA 1871, p. 94** Nella prima cappella a destra, il Cristo morto colla Vergine addolorata è soavissimo dipinto di C. Procaccini.
- MONGERI 1872, p. 234** Primo altare: "S. Caterina da Siena che bacia la piaga del costato al Salvatore"; tela di Melchiorre Gherardini, vivace lavoro di questo quasi ignoto pittore della decadenza.
- ROTTA 1885, p. 21** I cappella: S. Caterina da Siena, che bacia la piaga del costato al Redentore, tela di Melchiorre Gherardini, lavoro assai vivace.
- BRAMBILLA 1886, p. 127** Santa Caterina da Siena, che bacia la piaga del costato del Salvatore, di Melchiorre Gherardini [...]. Ambedue di vivaci colori.
- Cenni 1927, p. 24** S. Caterina da Siena, che bacia il Costato del Salvatore, opera di Melchiorre Gherardini, e gli affreschi della volta sono di Gio. Battista e Giovanni Rossetti detti Fiammenghini.



- PONZONI 1930, p. 195 Il primo quadro che si incontra a destra è una S. Caterina, opera di E. Gherardini...
- MEZZANOTTE, BASCAPÉ 1948, p. 542 Sullo sfondato rispondente alla prima arcata di destra “S. Caterina da Siena” è vivace e luminosa tela di Melchiorre Gerardini, qui padrone dei suoi mezzi e meno che altrove aderente allo stile del suo maestro e suocero, il Cerano, con cui spesso viene confuso. In questo e nello spazio che segue [...] si noti il fregio, dipinto all’olio da Cristoforo Storer e gli affreschi del Cerano, malauguratamente rosi dal salnitro.
- MAGGI 1951, pp. 210-211 S. Caterina bacia Cristo al costato, tela di Melchiorre Gherardini.  
 Domina a destra la figura del Cristo.  
 Ai piedi nitide le stimmate; i capelli giallo-bruni circondano un volto quasi preoccupato, fisso a terra e alla Santa cui tende il braccio. Caterina, tutta raccolta nei suoi veli di religiosa e dal saio rustico si china, a mani giunte trepida, quasi colpita dalla grandiosità stessa dell’atto, a baciare il costato.  
 Circondano la scena angioletti a volo.  
Affreschi e putti e stucchi sono di Gian Battista Crespi.
- REGGIORI 1968, p. 52 ...una Santa Caterina da Siena, di Melchiorre Gherardini.
- Santa Maria* 1981, p. s.n. 19<sup>a</sup> cappella: S. Caterina da Siena bacia il costato a Gesù, di Melchiorre Gherardini. Affreschi e stucchi del Cerano.



## SAGRESTIA

### Prima sagrestia, sculture

Ercole Turati (disegno) e Bernardo Palanchino (realizzazione), *lavabo*, 1606-1609

### Prima sagrestia, pitture mobili

Giovan Battista Crespi, detto il Cerano, *Annunciazione e Visitazione*, 1606

### Seconda sagrestia, pitture mobili

Martin Knoller, *Sacra Famiglia con San Giovannino* (da Raffaello), 1779

Anonimo, *Madonna col Bambino e Sant'Anna* (da Salai), 1811

SANTAGOSTINO 1671, p. 30

Nella sagristia della stessa chiesa vi è una Madonna con S. Elisabetta e S. Gio. Battista che scherza con un agnellino di Leonardo da Vinci. Un'altra Madonna fatta in paese col Bambino, S. Gio. Battista e S. Giuseppe di Rafaello d'Urbino.

SANTAGOSTINO 1688 circa, pp. 75, 163-164

Nella sacrestia della stessa chiesa, cioè nella seconda sacrestia, vi è una tavola con sopra la Vergine, Nostro Signore e S. Gioseffe et S. Gio. Battista, di Rafael d'Urbino. Nella stessa sacrestia vi è una Madonna con S. Elisabetta e S. Gio. Battista che scherza con un agnellino, del Salai disegno di Leonardo da Vinci.

[...]

Si espongono il giorno della sua festa per ciascun arco historie della Madonna, la Vergine che va con il Bambino al Tempio e S. Gioseffo compra le colombe per portare al vecchio Simeone. Un altro, che il Bambino dà delli frutti a S. Gio. Battista et S. Elisabetta, questi duoi quadri sono di Agostino S. Agostino<sup>15</sup>.

TORRE 1674, p. 78

...di pittura tra di lei [in sagrestia] stassi un tesoro, ed è quel quadro che colà vedete in prospetto, egli fu dipinto da Leonardo da Vinci, ed effigiò la Vergine col Figlio e Sant'Anna, confessate voi se potete vedere in altri quadri di più apprezzabile. Trovassene un altro simile in Parigi nel Palazzo del cardinale, come riferisce Raffaele Du Fresne nella vita

---

<sup>15</sup> I due quadri – che M. Bona Castellotti, in SANTAGOSTINO 1671, p. 97 nota 33, data per ragioni stilistiche al 1690 circa – sono oggi conservati in sagrestia.

ch'egli fece dello stesso Leonardo da Vinci<sup>16</sup>, qual siane di questi due l'originale ò la copia non ve lo saprei accertare, le vaghezze di questo fanno credere, ch'egli sia uscito dalle proprie stesse mani d'un così celebrato pittore. Il quadro poi che nell'altra vicina sagrestia stassi altresì in prospetto, rappresentando la Vergine stessa con figlio e San Giuseppe operò il gran Raffaele d'Urbino, credetemi, che questi due quadri sono due tesori pittoreschi, gli quali palesano tali sagrestie, se non havessero altro di prezioso, per le più ricche sagrestie che trovinsi tra cattoliche chiese.

**BIFFI 1704-1705, p. 46**

Nella sagristia la Vergine col figlio e Sant'Anna sono di Leonardo da Vinci col dubbio se quello stesso che è in Parigi sia l'originale o la copia; il Sant'Agostino lo chiama del Solari [sic: Salai] disegno di Leonardo. San Giuseppe la Vergine et il Figlio sono di Raffaello d'Urbino, comprata da deputati per prezzo di 300 soli scudi, quando che ora vale più di mille dice il Moriggia, *Historia di Milano*, libro 2, cap. XXIX, pag. 388. Borsieri, pag. 70. Tavola nella sagrestia minore creduta di Leonardo, ma che è più tosto di Marco d'Oggiono. Borsieri, pag. 73<sup>17</sup>.

**LATUADA 1737, p. 64**

Quasi alla metà del tempio venendo per la parte sinistra si riscontra un atrio, che introduce nella sagristia destinata ad appararsi i sacerdoti per la celebrazione della Santa Messa, in cui si conservano molte tavole d'insigni pennelli, tra' quali la immagine di Maria Vergine co'l Bambino e Sant'Anna di Lionardo da Vinci, il riposo d'Egitto di Raffaello da Urbino e la Risurrezione di Cristo effigiata a ricamo con l'ago in grande

---

<sup>16</sup> DU FRESNE 1651, p. s.n.

<sup>17</sup> MORIGIA 1592, p. 388: «Nel mezo dell'altare della santa imagine [l'affresco miracoloso], dove sono questi ricchissimi ornamenti, ci va una tavola dipinta per le mani di Raffaello d'Urbino dell'immagine della madre di Dio comprata dalli SS. Deputati per prezzo di trecento scudi, ma ella ne vale più di mille, per la sua eccellenza»; BORSIERI 1619, pp. 70-71, 73: «Nella Sacristia principale della Madonna di S. Celso è conservata una tavola grande a oglio di Raffaello, che fu già recata in dono a questa Chiesa, per quanto mi vien'affermato dalla soprannaturale liberalità di S. Carlo. [...] Contiene questa tavola la Beata Vergine, la quale si piega verso Giesù Christo, che appresso ha S. Giovanni Battista ancor pargoletto, e S. Gioseffo. [...] ...ed un'altra vi si conserva appresso nella Sacristia minore, ch'è attribuita a Leonardo avvenga che più tosto sia opera di Marcio da Oggiona, che non fu Pittore di sprezzarsi verso i tempi di Carlo V».

quadro dalla celebre [Ludovica Antonia] Pellegrina<sup>18</sup>.

SASSI 1765, p. s.n.

Gio. Battista Crespi, detto il Cerano, [...] dipinse [...] nella sacrestia due quadri a secco rappresentanti la visita di Santa Elisabetta e l'Annunziata di Maria Vergine. [...] Del gran Raffaello d'Urbino è opera impareggiabile la tavola, che altre volte fu del glorioso S. Carlo, e d'ora si vede posta in faccia alla porta della seconda sacrestia; di rimpetto alla quale s'ammira l'altra non inferiore del celebre Lionardo da Vinci. Entro degli armadii della medesima conservasi un prezioso quadro rappresentante le tre Marie che vanno al Sepolcro e trovano un angelo biancovestito, travagliato e finissimo ricamo dalla rinomata [Ludovica Antonia] Pellegrina, e questo fu dono del Marchese Gallia<sup>19</sup>.

Nella prima sacrestia poi oltre i due quadri accennati del Cerano, molti altri si veggono assai riguardevoli; fra i quali un'Assunta del Rubens, un Crocifisso dipinto dal Rev. Sig. Giuseppe Caldarino<sup>20</sup>, e molti altri pezzi di Gian Cristoforo Stetter [sic, Storer] pittore tedesco, ed un prezioso quadro d'arazzo che esprime la Risurrezione di Cristo, donato dalla Contessa Riva Mariani<sup>21</sup>.

BARTOLI 1776, p. 190

Passando alla seconda sagrestia vedesi in faccia un quadro con M. V., S. Giuseppe, il Bambino, e S. Giovannino, opera decantata di Raffaello d'Urbino, benché non sembri di lui. Direttamente in faccia sta un altro quadro, con M. V., S. Elisabetta, e S. Gio. Battista che scherza con un Agnellino, opera colorita sul disegno di Leonardo da Vinci da un suo

---

<sup>18</sup> Per l'arazzo della *Resurrezione*, acquistato nel 1924 dalle Civiche Raccolte d'Arte di Milano e oggi attribuito a Johannes Rost su cartone di Francesco de' Rossi detto Salviati: FORTI GRAZZINI 1984, pp. 65-67, n. 43. Per Ludovica Antonia Pellegrini: ANONIMO 1932; BOSSAGLIA, CINOTTI 1978, I, *ad indicem*; RIZZINI 2001, pp. 92-97.

<sup>19</sup> L'arazzo delle *Marie al Sepolcro* – riprodotto a colori da REGGIORI 1968, p. s.n. – è ancora conservato nella sagrestia del Santuario e attribuito a Ludovica Antonia Pellegrini. Il marchese Gallia, sulla cui identità non sono riuscito a trovare nessuna informazione, abitava in una casa nella parrocchia di San Maurilio, presso Santa Maria, in Porta Ticinese: STOPPA 2003, p. 275.

<sup>20</sup> Non sono riuscito a trovare alcuna notizia relativa all'identità di Giuseppe Caldarino o Calderino, che MAGGI 1951, p. 183, ricorda come autore degli affreschi della nicchia dove è collocata l'*Assunta* di Annibale Fontana proveniente dal fastigio della facciata.

<sup>21</sup> Non sono riuscito a trovare alcuna notizia relativa all'identità della contessa Riva Mariani.

scolaro detto Andrea Salai o Salaino.

GALLARATI 1777, pp. 57-61

Quindi conviene piegare il passo nella seconda sagristia di detto Santuario a contemplare le due tavole che fanno molto onore alla nostra città. In faccia alla porta della suddetta ammirasi la tavola dipinta da Raffaello d'Urbino, e contiene Maria Vergine col Bambino, S. Giambatista, e S. Giuseppe posti in paese. Io non mi affaticherò a descriverne le sue bellezze, che troppo vi vorrebbe; ma dico soltanto ch'essa è dello stile sublime di questo principe de' pittori, e di una sufficiente conservazione. I critici più rigorosi han posto in dubbio che non sia tutto il quadro dipinto da Raffaello; io non so convenire con essoloro, perché vi scorgo molta leggerezza di pennello, unita ad una profonda intelligenza in tutte le sue parti anco accessorie.

Dirimpetto alla suddetta vedesi l'altra non inferiore, onorata memoria delle antiche nostre scuole. Essa è d'una conservazione indicibile, e contiene S. Anna con S. Maria Elisabetta e S. Giambatista in atto che giuoca con un angellino. Molti vogliono, che sia questo dipinto di Leonardo da Vinci; altri d'un suo scolare. Io inchinerei a credere con molti dell'arte che il disegno sia de mentovato Leonardo irrefragabilmente, e l' colorito del Salai o Salaino milanese dimestico e scolare di Leonardo sotto la correzione di tanto maestro; perché vi veggio un bel fuoco nel pennello, e grande spirito nelle tinte. Ha questa tavola di singolare le maggiori bellezze d'un colorito nitido e saporoso; condotto con buon disegno e grandiosa invenzione. Le tinte delle carnagioni sono assai naturali, brunette e rossegianti; le ombra sono dolci e assai leggiere; e nel panneggio forzose. Vi si vede gran disegno a norma della bella natura più graziosa, buon impasto e belle pieghe. Il volto di S. Anna è divino, ed è in atto di compiacersi nell'osservare l'innocente fanciullo che scherza coll'agnellino; e muove un sorriso che rallegra e sveglia il gaudio nel cuore di chi la rimira. Le dette figure fan contrapposto ad un vago paese, in cui sembra che le montagne diano un po' nell'occhio; tutta volta è singolare per la tinta lieta e risplendente: e s'apre in esso un lume nel cielo lucido e chiaro nel suo natio colore, che fa l'effetto del vero nella stagion più bella.

Negli armadj di detta sagristia trovansi due quadrucci graziosi. Il primo rappresenta le tre Marie che vanno al sepolcro, ed è travagliato con punta d'ago dalla famosa donna milanese detta la [Ludovica Antonia] Pellegrina; il secondo è un dipinto in tavola di Carlo Francesco Pamfilo, e contiene un voto della Contessa Ottavia Confalonieri colla sua famiglia, che in tutto sono nove ritratti ben disegnati e tinti con molta felicità<sup>22</sup>.

**BIANCONI 1783, pp. 59-60**

Nella sagrestia della detta chiesa, cioè nella seconda sagrestia, vi è una tavola con sopra la Beata Vergine, Nostro Signore, S. Giuseppe, e S. Giovanni Battista di Raffael d'Urbino.

Nella stessa sagrestia vi è una Madonna con S. Elisabetta, e S. Gio. Battista che scherza con un agnellino, del Salai disegno di Leonardo da Vinci.

Si espongono il giorno della sua festa per ciascun arco istorie della Madonna, tra le quali la Vergine che va con il Bambino al Tempio e S. Giuseppe compra le colombe per portarle al vecchio Simeone. Un altro rappresenta il Bambino Gesù che dà de' frutti a S. Gio. Battista e S. Elisabetta. Questi due quadri sono opere di Agostino S. Agostino.

**BIANCONI 1787, pp. 143-144**

Nella sagristia l'amante di pittura potrà vedere la copia esattamente fatta dal bravo Martino Knoller del dipinto originale di Raffaello ora a Vienna inciso non molto dopo la morte del sommo pittore da Giulio Bonasoni, per cui la Maestà dell'IMPERADOR nostro si è degnato non solo di mandare sei gran candelieri d'argento pesantissimi con la croce compagna, ma fissare annualmente per sempre due ricche doti da darsi a due giovani che prendono accasamento.

In faccia poi alla suddetta copia evvi la pittura stimabilissima fatta, secondo ogni probabilità, dal nostro Salai scolare di Leonardo sopra il famoso cartone di S. Anna del sommo suo maestro, di cui il Vasari fa menzione, asserendo che esposto a Firenze fece tanta impressione che le persone concorsero a vederlo come fanno alle feste solenni.

---

<sup>22</sup> Il *Ritratto della contessa Ottavia Confalonieri con la sua famiglia* è incluso da INVERSETTI 1984, p. 174 nota 31, fra le opere oggi perdute di Carlo Francesco Nuvoione. Non sono riuscito a trovare alcuna notizia relativa all'identità della contessa Ottavia Confalonieri.

**BIANCONI 1795, pp. 158-159**

Nella sagristia l'amante di pittura potrà vedere la copia esattamente fatta dal bravo Martino Knoller del dipinto originale di Raffaello ora a Vienna inciso non molto dopo la morte del sommo pittore da Giulio Bonasoni, per cui la Maestà dell'Imperatore GIUSEPPE II di sempre gloriosa memoria si è degnato non solo di mandare sei gran candelieri d'argento pesantissimi con la croce compagna, ma fissare annualmente per sempre due ricche doti da darsi a due giovani che prendono accasamento.

In faccia poi alla suddetta copia evvi la pittura stimabilissima fatta, secondo ogni probabilità, dal nostro Salai scolare di Leonardo sopra il famoso cartone di S. Anna del sommo suo maestro.

**BORRONI 1808, p. 58**

Si veggono delle ottime pitture anche nella sagristia; ma le migliori non vi esistono più; evvi però tuttavia un bellissimo quadro rappresentante S. Anna, dipinto per quanto si dice dal nostro Salai o Salaino scolaro di Leonardo da Vinci, sopra il famoso cartone del celebre suo maestro, e la bella copia del quadro della Sacra Famiglia di Raffaele passata alla Galleria Imperiale di Vienna, fattura del Knoller.

**BOSSI 1818, pp. 81-82**

...un quadro originale di Raffaello, stato trasportato a Vienna. Di questo quadro, inciso poco dopo la morte di Raffaello medesimo da Giulio Bonasone, vedesi una bella copia nella sagristia dipinta da Martino Knoller, e dirimpetto a questa vedesi una pittura eseguita probabilmente dal cel. Salai scolaro di Lionardo, sopra un cartone di S. Anna del suo inarrivabile maestro.

**G.L. 1818, p. 27**

Nella sagrestia si vede la copia esattamente fatta dal bravo Martino Knoller dell'originale di Raffaele, trasportata a Vienna alla corte dell'Imperatore Giuseppe II di sempre gloriosa memoria, il quale mandò in compenso sei pesantissimi candelieri con la croce d'argento.

**ANCINI 1821, p. 37**

Nella sagrestia si vede una bella copia del quadro della sacra famiglia di Rafaello, passata alla galleria Imperiale di Vienna fatta da Martino Knoller.



PIROVANO 1822, p. 123

...un quadro originale di Raffaello, stato trasportato a Vienna, il quale esisteva nella sagrestia, facendone prima in sostituzione eseguire una copia dal professore Martino Knoller, che ancora attualmente si vede. Altra bell'opera d'invenzione di Leonardo e dipinta dal Salaini suo allievo stava di contro al quadro succennato: ed ora trovasi presso il principe Eugenio di Leuchtenberg in Baviera.

CASELLI 1827, p. 84

La Nunciata e S. Elisabetta, tele appese alla parete del ben architettato lavatoio sono dei Campi, e vi è sopra una Deposizione di merito, altrove una sacra famiglia di G. Montalto. Nella seconda sagrestia è del Knoller la sacra famiglia copiata con gusto dall'originale di Raffaello che passò a Vienna: escirà a giorni dal bulino del sig. Fioroni.

CASSINA 1840, p. s.n.

Nella sagrestia v'è un lavatoio benissimo architettato che si crede dei Campi, e sopra di esso da un lato v'è una Deposizione di pregio e dall'altro una Sacra Famiglia di G. Montalto. Nella seconda sagrestia, la Sacra Famiglia è del Knoller copiata con molt'arte dall'originale di Raffaello, che fu trasportata per ordine di Giuseppe II a Vienna.

CANTÙ 1844, p. 359

Nella prima sagrestia i Campi disegnarono e Bernardino Palanchi lavorò nel 1604 il bel lavabo<sup>23</sup>, sopra cui stava una sacra famiglia di Raffaello che Giuseppe II portò a Vienna, compensando con sei candellieri e croce d'argento, una buona copia di Knoller e due doti annue. Un altro quadro insigne, composto da Leonardo e colorito da Salaino, passò col vicerè Eugenio in Baviera.

CANTÙ 1852, p. 76

Compiono il pregio di questo tempio l'Annunciazione e la S. Elisabetta del Campi, la Sacra Famiglia del Montalto che sono in una delle Sagrestie.

---

<sup>23</sup> Per il lavatoio, realizzato da Bernardo Paranchino nel 1609-1610 su disegno di Ercole Turati: MORANDOTTI 2005, pp. 32-33.

nota 1: Fu trasferito a Vienna il gran mosaico di Raffaeli, rappresentante la Cena di Leonardo da Vinci che era in questa sagrestia [sic!]<sup>24</sup>.

MARGARITA 1862, p. 26

Di qua passando alla sagrestia vi si ammirano due quadri a tempera di Camillo Procaccini rappresentanti Maria salutata dall'Angelo.

Due quadri di Adelasia e Corrado Confalonieri, di Panfilo.

L'Angelo Custode e S. Lucia di Cristoforo Storer.

S. Giuseppe e S. Carlo cogli appestati di Ercole Procaccini.

VENOSTA 1871, p. 95

Nella sagrestia vi è una Sacra Famiglia del Knoller copiata da Raffaello. L'originale fu portato a Vienna da Giuseppe II. Di fronte si trova la Madonna, S. Anna, copia mediocre di Leonardo. Il bel lavabo fu disegnato dal Campi, e nel 1604 eseguito da Bernardino Balanchi.

MONGERI 1872, p. 352

La sagrestia, nel passato secolo, possedeva due insigni lavori di pittura, un quadro di Raffaello d'Urbino raffigurante una "Sacra Famiglia", e una tavola di Andrea Salaini, altra "Santa Famiglia", tolta da quella del noto cartone del Vinci in cui è raffigurata la "Beata Vergine seduta sulle ginocchia di S. Anna, mentre si china a raccogliere il figlio dal suolo". L'uno e l'altro vi sono spariti, e non rimangono che le loro copie: il primo ceduto nel 1779 all'austriaco Giuseppe II, che gratificò il tempio con doni di argenti e di fondazioni di carità; l'altro, ottenuto nel 1811 dal figliastro del primo Napoleone, che lo pagò a denaro contante, riversato poi nella costruzione dell'altar maggiore.

Le copie sono del Knoller l'una, e assai ben condotta, debole e d'ignoto autore l'altra.

Per lo studioso dell'arte non è, però, ancora il caso di sfuggire cotesta sagrestia: vi ha di che trattenerlo. Oltre alle copie sopradette non possiede, è vero, che qualche tela del XVII secolo, una del Panfilo Nuvolone, due di Camillo Procaccini; ma in compenso nella sala precedente, quella degli armadi,

---

<sup>24</sup> Per la copia a mosaico dell'*Ultima Cena* di Leonardo (1818), realizzata da Giacomo Raffaeli a partire dai cartoni predisposti da Giuseppe Bossi, mai transitata dalla sagrestia del Santuario: PEYRANI 2003.

havvi un bellissimo lavatojo di bianco marmo, con figure ed accessori gittati in bronzo, eletto lavoro, ridondante di fantasia e di gusto, del nominato Annibale Fontana.

**ROTTA 1885, p. 22**

La sagrestia, nel passato secolo, possedeva due altri insigni lavori di pittura: un quadro di Raffaello d'Urbino raffigurante una Sacra Famiglia, ed una tavola di Andrea Salaini, altra santa Famiglia. Il primo trasportato a Vienna per ordine dell'imperatore Giuseppe II, l'altro ottenuto dal vicerè Boirnais, che lo pagò a danaro contante riversato per la costruzione dell'altare maggiore. Di questi due capolavori si conservano le copie; come pure nella sagrestia trovansi appeso cogli altri quadri alcune tele rappresentanti i Misteri più rimarchevoli della vita di Maria Vergine [...] ...havvi un bellissimo lavatojo del nominato Annibale Fontana [...]. D'alto interesse è un arazzo con disegno del Pellegrini...

**BRAMBILLA 1886, pp. 130, 133-134**

Di contro all'ingresso della sagristia sta un arazzo fatto su disegno del Pellegrini. È molto stimato.

[...]

In Sagristia.

Nella prima, si vede un bel lavatojo, e due quadri a tempera di Camillo Procaccini.

Nella seconda, racchiusi in armadi di stile cinquecentista, stanno diversi oggetti, e lavori preziosi per arte, per valore e per ricordo.

[...]

Una miniatura di Gaudenzio Ferrari.

[...]

Inoltre, osservansi in questa sagristia le due fedeli copie dei quadri di Raffaello, e dell'altro composto da Leonardo, e colorito dal Salaino. Il primo fu trasportato a Vienna, il secondo fu comperato dal vicerè Eugenio Beauharnais, e fu trasportato a Parigi.

**Cenni 1927, pp. 28-29**

...passando alla sagristia vi si ammirano due quadri a tempera di Camillo Procaccini rappresentanti Maria salutata dall'Angelo.

Due quadri di Adelasia e Corradono Confalonieri, di Panfilo.

Da questa entrando nell'altra gran sagristia degli apparati, vi si

trova di facciata una bellissima copia fatta dal Knoller del gran quadro di Raffaello, rappresentante M. V. e S. Giuseppe col Divino Infante che scherza col piccolo Battista. L'originale fu trasportato nella Gran Galleria di Corte a Vienna, e Maria Teresa diede in contraccambio sei gran candelabri d'argento che furono trafugati dalle orde napoleoniche. C'è un altro quadro regalato dalla famiglia Vismara, copia pur esso dall'altro quadro del valente Salaino scolaro di Leonardo, rappresentante M. V. con Anna sua madre ed il divin Figlio, il di cui originale venne asportato nella Galleria Nazionale di Parigi all'epoca di Napoleone I.

**PONZONI 1930, p. 196**

Nella sacrestia esistono due copie che il Knoller riprodusse da due quadri quivi esistenti secoli or sono: l'una da un Raffaello, raffigurante una Sacra Famiglia e l'altra da una tavola di Andrea Salaini, recante pur essa la Sacra Famiglia. Esiste anche una tela di Panfilo Nuvolone, due di Camillo Procaccini. Nella sala dell'armadio esiste un bellissimo lavabo di marmo bianco con figure e accessori fusi in bronzo; lavoro ridondante di fantasia e di gusto di Annibale Fontana.

**MEZZANOTTE, BASCAPÉ 1948, p. 543**

Nella sacrestia era conservata e descritta nelle guide del '700 una "Sacra Famiglia" di Raffaello, ceduta poi nel 1777 a Giuseppe II: ne rimane una buona copia di Martino Knoller. Un'altra tavola: "Santa Famiglia" del Salaino, fu invece data nel 1811 al vicerè Eugenio, che in cambio diede denaro per il compimento dell'altar maggiore.

Sempre nella sacrestia è un monumentale lavabo di marmo bianco con figure ed ornati in rilievo di bronzo gittati da Annibale Fontana.

**MAGGI 1951, pp. 185-188**

Lavabo, armonioso nelle sue linee prevalentemente architettoniche: presenta un delfino che butta acqua dalle larghe fauci e due putti in bronzo modellati con rara eleganza. Per la sua bellezza fu già erroneamente attribuito al Fontana. Documenti d'archivio sfatano per sempre la generale credenza. "21 gennaio 1606... che si facci nella sagrestia della chiesa di N. S. un lavatoio in scontro della bacila che ivi si tiene per uso dei sacerdoti e che il Turato ingegnere di questa fabbrica aveva

fatto due disegni... et veduti prima detti due disegni... hanno li detti ordinato che si faccia nella sagrestia detto lavatoio di marmo di Carrara conforme al miglior disegno... a condizione che per questa nova opera non si tralasci la fattura del pavimento dell'altar grande di detta chiesa”<sup>25</sup>.

[...]

Nel maggio 1609 (il giorno è illeggibile) Bernardo Palanchino, si assume l'onere di fabbricare il lavatoio “conforme al disegno et all'ordinatione sopra ciò stabilita sino da l'anno 1606 alli 21 di gennaio” e firma il documento che ne dà le misure esatte fino nei minimi particolari, con le eventuali modifiche “che darà l'ingegnere”<sup>26</sup>.

“...maggio 1609 io G. B. Serbellono, deputato... diedi carico a Bernardo Palanchino che conforme al disegno e capisaldi facesse il lavatoio di marmi bianchi di Carrara...”<sup>27</sup>. Il tutto gli venne pagato con regolare fattura a scadenze varie per quasi duemila ducati.

Il disegno di Ercole Turati venne dunque eseguito da Bernardo Palanchino.

[...]

Sopra la mensa. Fuga in Egitto di Raffaello, già posseduta da questa sacrestia, copia di Giuseppe Knoller.

È un momento della fuga: mentre la S. Famiglia si riposa in un paesaggio lussureggiante si fa incontro un San Giovannino, fanciullo, porgendo frutti.

L'originale è alla galleria del Belvedere a Vienna col nome di Giulio Romano a cui sembra sia stato attribuito. Fu portato ivi in seguito a formale domanda dell'Imperatore Giuseppe II che in data 17 giugno 1779 dotava come compenso il Santuario di due borse di 50 zecchini ciascuna, da assegnarsi annualmente a figlie di artisti decaduti. A tale impegno il governo austriaco corrispose fedelmente fino al 1859.

---

<sup>25</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Amministrazione, 62 (Sedute. Registri. 1600-1621), 1600-1611, 21 gennaio 1606.

<sup>26</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Amministrazione, 62 (Sedute. Registri. 1600-1621), 1600-1611, maggio 1609.

<sup>27</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Amministrazione, 62 (Sedute. Registri. 1600-1621), 1600-1611, maggio 1609.

Sopra la porta. Le due Mamme, copia di Leonardo pure già posseduta dal Santuario. L'originale concepito e abbozzato da Leonardo e rifinito dal suo discepolo prediletto Andrea Salaino fu portato in Francia nel febbraio 1811 in seguito al desiderio (=ordine) del Principe Viceré d'Italia Eugenio Beauharnais [sic] dietro compenso di lire ventimila, versate regolarmente in quattro tempi.

Rappresenta il Bambino Gesù che si trastulla con un agnello mentre la Vergine e S. Anna lo stanno contemplando.

La sovrasta un luminoso polittico:

Da sinistra: S. Lucia di Cristoforo Storer, ha in mano il bacile con gli occhi e la palma, in ricchissimi abiti che ne mettono maggiormente in risalto la freschezza giovanile.

Segue una bella testa di vecchio in saio da monaco e sotto, col blasone del casato, è scritto B. Corado Confaloniero; del Panfilo.

S. Giuseppe di Ercole Procaccini contempla il Bimbo che regge amorosamente.

Una figura giovanile in abito di religiosa con scritto B. Adelsia Confaloniera del Panfilo.

Da ultimo un Angelo Custode nel gesto di ritrarre il fanciullo dal pericolo, di Carlo Cane, discepolo del Morazzone.

REGGIORI 1968, p. 53

Una prima sagrestia detta del "lavabo" presenta, come padron di casa, appunto un grandioso lavabo in marmo di Carrara, con applicazioni bronzee: se non del Fontana, certo di un suo coerente imitatore, Bernardo Palanchino.

La seconda sagrestia è detta del "tesoro", poiché qui sono gelosamente custoditi i cimeli di maggior valore del Santuario. [...] L'attenzione è attratta innanzi tutto da due quadri; il primo, posto sopra la mensa dell'altare di fondo, è una copia che il Knoller trasse da un originale di Raffaello, già acquistato dal Santuario per essere collocato in chiesa, di fronte all'Altare della Madonna: rappresenta un episodio della Fuga in Egitto, che tanto dovette entusiasmare Giuseppe II da volerlo acquistare per le Gallerie imperiali viennesi, regolarmente pagato nel 1779 e là trasferito; la seconda tela (Sant'Anna con la Madonna ed il Bambin Gesù) è copia di un originale di Leonardo da Vinci, seconda la tradizione portata a termine dal

Salaino: anche quest'opera doveva tanto piacere ad un regnante, il Vicerè Eugenio, da indurlo a comperarla e portarsela a Parigi. In verità, le copie così come sono conservate a San Celso, oltre che ripetere e conservare i caratteri della pittura dei due sommi, possono bene considerarsi opere di un certo valore.

*Santa Maria* 1981, p. s.n.

Sacristia: Lavabo di Bernardo Palanchino. Sopra, due tele: Annunciazione e Visitazione di Camillo Procaccini (sembra errata l'attribuzione al Cerano).

Sacristia dei paramenti [...]. Di fronte alla porta: Fuga in Egitto di Raffaello copia dello Knoller; l'originale è a Vienna, portatovi per ordine di Giuseppe II.

Sopra la porta: le due Mamme, copia. L'originale di Leonardo e Salaino è a Parigi, per volontà del Vicerè Eugenio Beauharnais.

*S. Maria* 1997, p. 9.8

...la sagrestia con tele dei Procaccini...





## APPENDICE 3

### I FABBRICIERI DEL SANTUARIO (1490-1566)

#### Nota introduttiva

Le prime due sezioni di questa appendice sono basate sullo spoglio – cronologico la prima, alfabetico la seconda – del *Liber deliberationum et conclusionum* conservato nell'Archivio del Santuario, custodito presso l'Archivio Storico Diocesano di Milano, volume nel quale è raccolta una selezione delle ordinazioni capitolarie approvate dalla Fabbrica tra il 1490 e il 1566<sup>1</sup>. La terza invece riunisce una selezione delle informazioni, edite e inedite, relative ai profili biografici di alcuni fabbricieri in carica attorno al 1540-1560, selezionati tra i più rilevanti ai fini della ricerca sui fatti artistici del cantiere decorativo del deambulatorio nello stesso periodo.

---

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Deliberazioni 1490-1556.



**3.1**  
**Elenco cronologico**



**1490**

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso,  
Deliberazioni 1490-1556, p. 2]

Abbate Giovan Pietro, da  
Aliprandi Giacomo  
Baldirono Martino (*contrascriptor*)  
Bologna Celso, da  
Camporgniago Goffredo, da  
Carugo Donato, da  
Codega Gaspare (eletto in vece di  
Cristoforo Lampugnani)  
Desio Rinaldo, da (tesoriere)  
Fagnano Giacomo, da  
Panigarola Luigi (segretario ducale)  
Panzeri Angelo (*offitialis ad tabulas*)  
Regni Paolo, de (sindaco, preposito di  
Parabiago)  
Scanzi Francesco (sindaco)  
Seregno Donato, da  
Taverna Giovanni (vicepriore)  
Trivulzio Luigi, figlio di Pietro  
Visconti Giacomo, detto Viscontino  
(sindaco)  
Visconti Giovanni Ambrogio (priore, *iuris  
canonici doctor*)

**1490, 13 settembre**

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso,  
Deliberazioni 1490-1556, p. 3]

Baldirono Martino (*contrascriptor*)  
Basterio Donato (*offitiale super laboreris e  
nuntium schole*)  
Desio Rinaldo, da (tesoriere)  
Panzeri Angelo (*offitialis ad tabulas*)  
Regni Paolo, de (sindaco, preposito di  
Parabiago)  
Scanzi Francesco (sindaco)  
Taverna Giovanni (vicepriore)  
Visconti Giacomo (sindaco)

Visconti Giovanni Ambrogio (priore, *iuris  
canonici doctor*)

**1490, 16 settembre**

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso,  
Deliberazioni 1490-1556, p. 3]

Aliprandi Giacomo  
Baldirono Martino (*contrascriptor*)  
Bologna Celso, da  
Desio Rinaldo, da (tesoriere)  
Panigarola Luigi (segretario)  
Panzeri Angelo (*astans ad tabulam  
oblationum*)  
Regni Paolo, de (sindaco, preposito di  
Parabiago)  
Scanzi Francesco (sindaco)  
Taverna Giovanni (vicepriore)  
Visconti Giacomo (sindaco)  
Visconti Giovanni Ambrogio (priore)

**1490, 18 ottobre**

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso,  
Deliberazioni 1490-1556, p. 5]

Basterio Donato (nunzio)  
Bologna Celso, da  
Regni Paolo, de (sindaco, preposito di  
Parabiago)  
Scanzi Francesco (sindaco)  
Panzeri Angelo  
Taverna Giovanni (vicepriore)  
Visconti Giacomo (sindaco)  
Visconti Giovanni Ambrogio (priore)

**1490, 30 novembre**

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso,  
Deliberazioni 1490-1556, p. 6]

Aliprandi Giacomo  
Abbate Giovan Pietro, da

Baldirono Martino  
Bologna Celso, da  
Fagnano Giacomo, da  
Panigarola Luigi  
Panzeri Angelo  
Scanzi Francesco  
Visconti Giacomo  
Visconti Giovanni Ambrogio (priore)  
Visconti Leonardo, abate di San Celso

**1490, 31 dicembre**

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso,  
Deliberazioni 1490-1556, p. 6]

Baldirono Martino  
Camponago Manfredi  
Desio Rinaldo, da  
Fagnano Giacomo, da  
Regni Paolo, de (preposito di Parabiago)  
Scanzi Francesco  
Panzeri Angelo  
Taverna Giovanni  
Visconti Giacomo  
Visconti Giovanni Ambrogio (priore)  
Visconti Leonardo, abate di San Celso

**1492, 27 giugno**

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso,  
Deliberazioni 1490-1556, p. 17]

Abbate Giovan Pietro, da  
Aliprandi Giacomo (sindaco)  
Baldirono Martino  
Bologna Celso, da (sindaco)  
Desio Rinaldo, da (tesoriere)  
Merati Francesco (nunzio, *locumtenenti e  
subspenditori* del tesoriere)  
Panzeri Angelo  
Regni Paolo, de (priore, preposito di  
Parabiago)  
Scanzi Francesco  
Taverna Giovanni

Trivulzio Luigi, figlio di Pietro  
Visconti Giacomo  
Visconti Giovanni Ambrogio

**1493, 26 febbraio**

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso,  
Deliberazioni 1490-1556, p. 33]

Abbate Giovan Pietro, da  
Aliprandi Giacomo (sindaco)  
Baldirono Martino (*superstitem et officialem  
laboreriis*)  
Bologna Celso, da (sindaco)  
Camporgnago Zanfredo  
Carugo Donato, da  
Desio Rinaldo, da (tesoriere)  
Lampugnani Cristoforo  
Merati Francesco (nunzio)  
Panigarola Luigi  
Regni Paolo, de (priore, preposito di  
Parabiago)  
Scanzi Francesco (*contrascriptor*)  
Soncinate (Soncino) Raimondo  
(arcipresbitero)  
Trivulzio Luigi  
Visconti Giacomo (sindaco)  
Visconti Giovanni Ambrogio

**1493, 28 marzo**

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso,  
Deliberazioni 1490-1556, p. 34]

Aliprandi Giacomo (sindaco)  
Bologna Celso, da (sindaco)  
Carugo Donato, da (infermo)  
Desio Rinaldo, da (tesoriere)  
Fagnano Giacomo, da (assente)  
Lampugnani Cristoforo  
Merati Francesco (nunzio)  
Panigarola Luigi  
Panzeri Angelo

Regni Paolo, de (priore, preposito di  
Parabiago)  
Scanzi Francesco  
Seregno Donato, da (contumace)  
Taverna Giovanni (infermo)  
Trivulzio Luigi  
Visconti Giacomo (sindaco)

**1493, 17 aprile**

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso,  
Deliberazioni 1490-1556, p. 35]

Bologna Celso, da  
Camporniago Zonfredo  
Carugo Donato, da  
Desio Rinaldo, da (tesoriere)  
Fagnano Giacomo, da (assente)  
Lampugnani Cristoforo  
Merati Francesco (nunzio)  
Panzeri Angelo  
Regni Paolo, de (priore, preposito di  
Parabiago)  
Scanzi Francesco  
Seregno Donato, da (contumace)  
Taverna Giovanni  
Visconti Giacomo (sindaco)  
Visconti Giovanni Ambrogio

**1493, 13 maggio**

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso,  
Deliberazioni 1490-1556, p. 36]

Abbate Giovan Pietro, da  
Bologna Celso, da  
Carugo Donato, da  
Desio Rinaldo, da (tesoriere)  
Merati Francesco (nunzio)  
Panzeri Angelo  
Regni Paolo, de (priore, preposito di  
Parabiago)  
Scanzi Francesco  
Taverna Giovanni

Soncinato (Soncino) Raimondo  
(arcipresbitero)  
Visconti Giovanni Ambrogio

**1514, 31 dicembre**

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso,  
Deliberazioni 1490-1556, p. 137]

Aliprandi Giacomo  
Caravaggio Fermo  
Castelletto Giovan Tommaso  
Cittadino Gerolamo  
Clivato Maffeo (tesoriere)  
Gallarati Giovan Stefano (priore)  
Galli Francesco  
Grimoldi Sebastiano (priore di San Celso)  
Trincherio Luigi (sindaco)  
Valle Bernardino

**1515, 28 febbraio**

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso,  
Deliberazioni 1490-1556, p. 139]

Aliprandi Giacomo (sindaco)  
Caravaggio Fermo  
Cittadino Gerolamo (vicepriore)  
Clivato Maffeo (tesoriere)  
Gallarati Giovan Stefano  
Galli Francesco  
Grimoldi Sebastiano (priore di San Celso)  
Porro Ambrogio  
Tanzi Giovan Pietro  
Trincherio Luigi (priore)

**1515, 16 agosto**

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso,  
Deliberazioni 1490-1556, p. 140]

Aliprandi Giacomo (sindaco)  
Caravaggio Fermo  
Cittadino Gerolamo (vicepriore)

Clivato Maffeo (tesoriere)  
Grimoldi Sebastiano (priere di San Celso)  
Trincherio Luigi (priere)  
Valle Bernardino

**1515, 1 settembre**

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso,  
Deliberazioni 1490-1556, pp. 141-142]

Aliprandi Giacomo (sindaco)  
Caravaggio Fermo  
Cittadino Gerolamo (vicepriere)  
Piazza Giovan Domenico  
Grimoldi Sebastiano (priere di San Celso)  
Trincherio Luigi (priere)  
Valle Bernardino

**1516, 15 gennaio**

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso,  
Deliberazioni 1490-1556, p. 143]

Aliprandi Giacomo (sindaco)  
Caravaggio Fermo  
Castelletto Giovan Tommaso  
Cittadino Gerolamo (vicepriere)  
Clivato Maffeo (tesoriere)  
Grimoldi Sebastiano (priere di San Celso)  
Piazza Giovan Domenico  
Tanzi Giovan Pietro  
Trincherio Luigi (priere)  
Valle Bernardino (sindaco)

**1516, 28-30 dicembre**

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso,  
Deliberazioni 1490-1556, pp. 144-145]

Aliprandi Giacomo (sindaco)  
Caravaggio Fermo  
Castelletto Giovan Tommaso  
Cittadino Gerolamo (vicepriere)  
Clivato Maffeo (tesoriere)

Galli Francesco  
Montignano Bernardo  
Piazza Giovan Domenico  
Tanzi Galeazzo  
Trincherio Luigi (priere)  
Valle Bernardino (sindaco)  
Vincemala Giovan Angelo

**1517, 26 ottobre**

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso,  
Deliberazioni 1490-1556, p. 146]

Caravaggio Fermo  
Castelletto Giovan Tommaso  
Cittadino Gerolamo  
Clivato Maffeo  
Galli Francesco  
Tanzi Giovan Pietro  
Trincherio Luigi (vicepriere)  
Vincemala Giovan Angelo

**1517, 31 dicembre**

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso,  
Deliberazioni 1490-1556, p. 147]

Castelletto Giovan Tommaso (tesoriere)  
Cittadino Gerolamo (sindaco)  
Galli Francesco (sindaco)  
Montignano Bernardo (sindaco)  
Piazza Giovan Domenico (priere)  
Tanzi Galeazzo  
Tanzi Giovan Pietro  
Trincherio Luigi (vicepriere)  
Valle Bernardino  
Vincemala Giovan Angelo  
Visconti Pallavicino (abate di San Celso)



**1518, 13 maggio**

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso,  
Deliberazioni 1490-1556, p. 148]

Caravaggio Fermo  
Castelletto Giovan Tommaso (tesoriere)  
Cittadino Gerolamo (sindaco)  
Litta Giovan Pietro  
Piazza Giovan Domenico (priore)  
Tanzi Galeazzo  
Tanzi Giovan Pietro  
Trincherio Luigi (vicepriore)  
Valle Bernardino  
Visconti Pallavicino (abate di San Celso,  
per interposta persona: don  
Battista)

**1518, 9 luglio**

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso,  
Deliberazioni 1490-1556, p. 150]

Caimi Francesco  
Caravaggio Fermo  
Cittadino Gerolamo (sindaco)  
Decio Orazio  
Gallarati Giovan Ambrogio  
Litta Giovan Pietro  
Montignano Bernardino  
Piazza Giovan Domenico (priore)  
Tanzi Giovan Pietro  
Trincherio Luigi (sindaco)

**1518, 31 dicembre**

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso,  
Deliberazioni 1490-1556, p. 153]

Caimi Francesco  
Cittadino Gerolamo (sindaco)  
Clivato Maffeo  
Decio Orazio (eletto sindaco per il 1519)  
Gallarati Giovan Ambrogio (eletto priore  
per il 1519)

Galli Francesco (sindaco)  
Grimoldi Sebastiano (priore di San Celso)  
Litta Giovan Pietro (eletto sindaco per il  
1519)  
Montignano Bernardino (sindaco)  
Piazza Giovan Domenico (priore, eletto  
vicepriore per il 1519)  
Tanzi Galeazzo (eletto sindaco per il  
1519)  
Tanzi Giovan Pietro (eletto tesoriere per  
il 1519)  
Trincherio Luigi (vicepriore)  
Vincemala Giovan Angelo

**1519, 5 marzo**

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso,  
Deliberazioni 1490-1556, p. 155]

Aliprandi Giacomo  
Caimi Francesco  
Castelletto Giovan Tommaso  
Decio Orazio (sindaco)  
Gallarati Giovan Ambrogio (priore)  
Galli Francesco  
Litta Giovan Pietro (sindaco)  
Piazza Giovan Domenico (vicepriore)  
Tanzi Giovan Pietro (tesoriere)  
Trincherio Luigi  
Valle Bernardino  
Vincemala Giovan Angelo  
Visconti Pallavicino (abate di San Celso)

**1519, 31 dicembre**

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso,  
Deliberazioni 1490-1556, p. 157]

Caimi Francesco (eletto sindaco per il  
1520)  
Castelletto Giovan Tommaso  
Cittadino Gerolamo (eletto sindaco per il  
1520)

Clivato Maffeo (eletto tesoriere per il 1520)  
Gallarati Giovan Ambrogio (priore, eletto vicepriore per il 1520)  
Grimoldi Sebastiano (priore di San Celso)  
Litta Giovan Pietro  
Montignano Bernardino (eletto priore per il 1520)  
Piazza Giovan Domenico  
Tanzi Galeazzo  
Tanzi Giovan Pietro  
Trincherio Luigi (eletto sindaco per il 1520)  
Vincemala Giovan Angelo

#### 1520

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Deliberazioni 1490-1556, p. 159]

Aliprandi Giacomo  
Caimi Francesco (sindaco)  
Castelletto Giovan Tommaso  
Cittadino Gerolamo (sindaco)  
Clivato Maffeo (tesoriere)  
Decio Orazio  
Gallarati Giovan Ambrogio (vicepriore)  
Galli Francesco  
Grimoldi Sebastiano (priore di San Celso)  
Litta Giovan Pietro  
Montignano Bernardino (priore)  
Panigarola Ottaviano  
Piazza Giovan Domenico  
Tanzi Galeazzo  
Tanzi Giovan Pietro  
Trincherio Luigi (sindaco)  
Valle Bernardino (deceduto)  
Vincemala Giovan Angelo

#### 1520, 27 dicembre

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Deliberazioni 1490-1556, p. 160]

Aliprandi Giacomo  
Cittadino Gerolamo (sindaco)  
Clivato Maffeo (tesoriere)  
Decio Orazio (eletto sindaco per il 1521)  
Gallarati Giovan Ambrogio  
Grimoldi Sebastiano (priore di San Celso)  
Montignano Bernardino (priore, eletto vicepriore per il 1521)  
Panigarola Ottaviano (eletto priore per il 1521)  
Piazza Giovan Domenico (eletto sindaco per il 1521)  
Tanzi Galeazzo (sindaco, confermato sindaco per il 1521)  
Trincherio Luigi (sindaco, eletto tesoriere per il 1521)

#### 1521, 27 dicembre

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Deliberazioni 1490-1556, p. 161]

Aliprandi Giacomo  
Caimi Francesco  
Cittadino Gerolamo (sindaco, confermato sindaco per il 1522)  
Decio Orazio  
Galli Francesco  
Grimoldi Sebastiano (priore di San Celso)  
Montignano Bernardino (priore, eletto sindaco per il 1522)  
~~Panigarola Ottaviano (priore, eletto vicepriore per il 1522)~~  
Piazza Giovan Domenico (sindaco)  
Pirogallo Bernardino (eletto fabbriciere al posto del *quondam* Bernardino Valle)  
Tanzi Galeazzo (eletto priore per il 1522)  
Trincherio Luigi (sindaco, eletto tesoriere per il 1522)

**1522, 27 dicembre**

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso,  
Deliberazioni 1490-1556, p. 162]

Cittadino Gerolamo (sindaco)  
Decio Orazio (eletto sindaco per il 1523)  
Gallarati Giovan Ambrogio  
Galli Francesco  
Giva Maffeo (eletto tesoriere per il 1523)  
Grimoldi Sebastiano (priere di San Celso)  
Litta Giovan Pietro (eletto priore per il  
1523)  
Montignano Bernardino (sindaco)  
Panigarola Ottaviano (eletto sindaco per  
il 1523)  
Tanzi Galeazzo (priere, eletto vicepriore  
per il 1523)  
Tanzi Giovan Pietro  
Vismara Giovan Angelo

**1522, 31 dicembre**

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso,  
Deliberazioni 1490-1556, p. 163]

Cittadino Gerolamo  
Galli Francesco  
Giva Maffeo (tesoriere)  
Litta Giovan Pietro (priere)  
Panigarola Ottaviano (sindaco)

**1523, 28 dicembre**

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso,  
Deliberazioni 1490-1556, p. 164]

Caimi Francesco  
Decio Orazio (sindaco, confermato  
sindaco per il 1524)  
Gallarati Giovan Ambrogio  
Giva Maffeo (tesoriere)  
Litta Giovan Pietro (priere, confermato  
priere per il 1524)  
Montignano Bernardino

Panigarola Ottaviano (confermato  
sindaco per il 1524)  
Piazza Giovan Domenico  
Tanzi Galeazzo (eletto vicepriore per il  
1524)  
Tanzi Giovan Pietro  
Vismara Giovan Angelo

**1524 (28 dicembre 1523)**

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso,  
Deliberazioni 1490-1556, p. 165]

Aliprandi Giacomo  
Caimi Francesco  
Castelletto Giovan Tommaso  
Cittadino Ambrogio  
Decio Orazio (sindaco, deceduto)  
Gallarati Giovan Ambrogio  
Galli Francesco  
Giva Maffeo (tesoriere)  
Litta Giovan Pietro (priere, deceduto)  
Montignano Bernardo  
Panigarola Ottaviano (sindaco, deceduto)  
Piazza Giovan Domenico  
Pirogallo Bernardino  
Rainoldi Aymo  
Tanzi Galeazzo (vicepriore)  
Tanzi Giovan Pietro  
Visconti Pallavicino (abate di San Celso)  
Vismara Giovan Angelo

**1524, 28 dicembre**

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso,  
Deliberazioni 1490-1556, p. 167]

Aliprandi Giacomo  
Canavesi Filippo (eletto sindaco per il  
1525)  
Gallarati Giovan Ambrogio  
Montignana Bernardino (eletto vicepriore  
per il 1525)  
Potia Giovan Francesco

Rainoldi Aymo (eletto tesoriere per il 1525)  
Tanzi Galeazzo (vicepriore, eletto priore per il 1525)  
Tanzi Giovan Pietro (eletto sindaco per il 1525)  
Vincemala Giovan Angelo  
Visconti Pallavicino (abate di San Celso, per interposta persona: don Placido Crivelli)

### **1525, 11 aprile**

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Deliberazioni 1490-1556, p. 173]

Aliprandi Giacomo  
Canavesi Filippo  
Castelletto Giovan Tommaso  
Galli Francesco  
Maggi Florio  
Rainoldi Aymo  
Osio Leonardo  
Tanzi Galeazzo (priore)  
Tanzi Giovan Pietro

### **1525, 26 novembre**

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Deliberazioni 1490-1556, p. 175]

Baldirono Gerolamo  
Canavesi Filippo  
Castelletto Giovan Tommaso  
Galli Francesco  
Maggi Florio  
Montignana Bernardino  
Rainoldi Aymo  
Tanzi Galeazzo (priore)  
Tanzi Giovan Pietro  
Zeppi Giovan Angelo

### **1529, 6 gennaio**

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Deliberazioni 1490-1556, p. 178]

Canavesi Filippo  
Gallarati Giovan Ambrogio  
Grimoldi Sebastiano (priore di San Celso)  
Guarda Vincenzo, della (priore)  
Massalia Giuliano  
Rainoldi Aymo

### **1530, 22 gennaio**

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Deliberazioni 1490-1556, p. 180]

Canavesi Filippo  
Gallarati Giovan Ambrogio  
Grimoldi Sebastiano (priore di San Celso)  
Guarda Vincenzo, della (priore)  
Maggi Florio  
Massalia Giuliano  
Rainoldi Aymo

### **1532, 23 giugno**

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Deliberazioni 1490-1556, p. 184]

Baldirono Gerolamo  
Conte Gerolamo, del  
Conte Ludovico, del (priore)  
Crivelli Scipione  
Gallina Alessandro  
Grimoldi Sebastiano (priore di San Celso)  
Guarda Vincenzo, della  
Lodi Giovan Angelo  
Prata Graziadio  
Rainoldi Aymo (tesoriere)  
Trivulzio Benedetto

**1532, 1 dicembre**

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso,  
Deliberazioni 1490-1556, p. 186]

Baldirono Gerolamo  
Castelletto Marco Antonio  
Conte Ludovico, del (prioro)  
Gallina Alessandro  
[Lodi] Giovan Angelo  
Maggi Florio  
Rainoldi Aymo  
Rotula Tommaso  
Trivulzio Benedetto

**1533, 4 gennaio**

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso,  
Deliberazioni 1490-1556, p. 187]

Conte Ludovico, del (prioro)  
Gallina Alessandro (viceprioro)  
Rainoldi Aymo (tesoriere e sindaco)

**1533, settembre**

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso,  
Deliberazioni 1490-1556, p. 188]

Castelletto Marco Antonio  
Conte Ludovico, del (prioro)  
Crivelli Scipione  
Maggi Florio  
Rainoldi Aymo

**1534, 7 giugno**

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso,  
Deliberazioni 1490-1556, pp. 190-191]

Castelletto Marco Antonio  
Conte Ludovico, del (viceprioro)  
Gallarati Giovan Ambrogio  
Gallina Alessandro  
Maggi Florio

Merati Gerolamo  
Rainoldi Aymo  
Rotula Tommaso  
Trivulzio Benedetto (prioro)

**1535, 3 gennaio**

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso,  
Deliberazioni 1490-1556, p. 192]

Baldirono Gerolamo (sindaco)  
Maggi Florio (sindaco)  
Rainoldi Aymo (tesoriere)  
Rotula Tommaso (viceprioro, eletto  
prioro per il 1535)  
Trivulzio Benedetto (prioro)

**1535, 29 marzo**

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso,  
Deliberazioni 1490-1556, p. 192]

Baldirono Gerolamo  
Castelletto Marco Antonio  
Conte Gerolamo, del  
Conte Ludovico, del  
Gallina Alessandro  
Maggi Florio  
Prata Graziadio  
Rainoldi Aymo (tesoriere)  
Rotula Tommaso (prioro)  
Trivulzio Benedetto

**1539, 26 dicembre**

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso,  
Deliberazioni 1490-1556, pp. 195-196]

Baldirono Gerolamo  
Bottazzi Francesco (*astantem ad mensam  
oblationum e prefectum super operarios,*  
confirmato per il 1540)  
Castelletto Marco Antonio

Conte Ludovico, del (eletto sindaco per il 1540)

Crivelli Scipione

d'Adda Ottaviano

d'Adda Pagano

Gallarati Giovan Ambrogio

Gallina Alessandro (*contrascriptorem*,  
confermato per il 1540)

Giramo Bernardo (priore, confermato  
per il 1540)

Lodi Giovan Angelo

Maggi Florio

Merati Gerolamo

Piatti Giuliano

Prata Graziadio (eletto sindaco per il 1540)

Rainoldi Aymo (tesoriere, confermato per il 1540)

Rizzi Cristoforo (*officialem ad gubernum  
ecclesie et ad curam apotece dicte scole*,  
confermato per il 1540)

Rotula Giovan Tommaso (eletto sindaco  
per il 1540)

#### **1542, 2 luglio**

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso,  
Deliberazioni 1490-1556, p. 201]

Baldirono Gerolamo

Castelletto Marco Antonio

Conte Ludovico, del

d'Adda Ottaviano

Gallina Alessandro

Giramo Bernardo (priore)

Maggi Florio

Piatti Giuliano

Prata Graziadio

Rotula Tommaso (*de Merate dictus de  
Rotulis*)

#### **1543, 4 febbraio**

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso,  
Deliberazioni 1490-1556, p. 203]

Conte Ludovico, del

#### **1544, 6 luglio**

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso,  
Deliberazioni 1490-1556, p. 207]

Castelletto Marco Antonio

Conte Ludovico, del

Giramo Bernardo (priore)

Piatti Giuliano

Rainoldi Aymo

Torre Francesco (priore di San Celso)

Villanova Bernardo

#### **1545, 3 maggio**

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso,  
Deliberazioni 1490-1556, p. 210]

Baldirono Gerolamo

Castelletto Marco Antonio

Giramo Bernardo (priore)

Piatti Giuliano

Porro Giovan Angelo

Rainoldi Aymo

Rotula Giovan Tommaso

Vimercati Francesco

#### **1545, 2 agosto**

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso,  
Deliberazioni 1490-1556, p. 213]

Baldirono Gerolamo

Castelletto Marco Antonio (eletto priore  
per il 1548)

d'Adda Ottaviano

Gallarati Giovan Ambrogio (morto a  
Torino)

Giramo Bernardo (priore, morto a  
Torino)  
Landriani Nicola  
Merati Gerolamo (infermo a Torino)  
Piatti Giuliano (eletto priore per il 1547)  
Porro Giovan Angelo  
Prata Graziadio  
Rainoldi Aymo  
Rotula Giovan Tommaso  
Torre Francesco (priore di San Celso)  
Villanova Bernardo  
Visconti Ludovico (assente, ma eletto  
priore per il 1546)

**1545, 16 settembre**

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso,  
Deliberazioni 1490-1556, p. 214]

Conte Ludovico, del (priore)

**1545, 6 dicembre**

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso,  
Deliberazioni 1490-1556, p. 214]

Brasca Giovan Giacomo  
Candiani Filippo  
Castelletto Marco Antonio  
Conte Ludovico, del (priore)  
d'Adda Ottaviano  
Gallina Alessandro  
Piatti Giuliano  
Prata Giovanni  
Rainoldi Aymo  
Rainoldi Giovan Francesco  
Rotula Tommaso  
Torre Francesco (priore di San Celso)

**1546, 3 gennaio – 7 marzo**

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso,  
Deliberazioni 1490-1556, p. 215]

Castelletto Marco Antonio  
Conte Ludovico, del (priore)  
d'Adda Ottaviano  
d'Adda Pagano  
Gallina Alessandro  
Landriani Nicola  
Piatti Giuliano  
Porro Giovan Angelo  
Prata Giovanni  
Rainoldi Aymo  
Rotula Tommaso  
Torre Francesco (priore di San Celso)  
Vimercati Francesco

**1547, 2 ottobre**

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso,  
Deliberazioni 1490-1556, p. 217]

Castelletto Marco Antonio  
Conte Ludovico, del  
Landriani Francesco  
Melzi Luigi  
Porro Giovan Angelo  
Rainoldi Aymo

**1547, 6 novembre**

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso,  
Deliberazioni 1490-1556, p. 217]

Candiani Filippo  
Castelletto Marco Antonio  
Conte Ludovico, del  
Gallina Alessandro  
Landriani Francesco  
Melzi Luigi  
Porro Giovan Angelo  
Rotula Tommaso  
Vimercati Francesco

**1547, 4 dicembre**

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso,  
Deliberazioni 1490-1556, p. 217]

Candiani Filippo  
Castelletto Marco Antonio  
Conte Ludovico, del  
d'Adda Ottaviano  
Gallina Alessandro  
Landriani Francesco  
Porro Giovan Angelo  
Rainoldi Aymo  
Rotula Tommaso

**1549, 6 gennaio**

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso,  
Deliberazioni 1490-1556, p. 221]

Castelletto Marco Antonio  
Conte Ludovico, del (priore)  
Gallina Alessandro (eletto priore per il  
1549)  
Landriani Francesco  
Melzi Luigi  
Piatti Giuliano  
Torre Francesco (priore di San Celso)

**1549, 3 marzo**

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso,  
Deliberazioni 1490-1556, p. 221]

Candiani Filippo  
Castelletto Marco Antonio  
Conte Ludovico, del  
d'Adda Ottaviano  
Gallina Alessandro (priore)  
Landriani Nicola  
Melzi Luigi  
Piatti Giuliano  
Porro Giovan Angelo  
Prata Giovanni  
Torre Francesco (priore di San Celso)

Villanova Bernardo

**1552, 3 aprile**

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso,  
Deliberazioni 1490-1556, p. 223]

Carcassola Giovanni Antonio  
Castelletto Marco Antonio  
Gallina Alessandro  
Rainoldi Filippo

**1553, marzo**

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso,  
Deliberazioni 1490-1556, pp. 223-224]

Carcassola Giovanni Antonio  
Castelletto Marco Antonio  
Conte Ludovico, del  
Gallina Alessandro  
Melzi Luigi  
Torre Francesco (priore di San Celso)

**1553, 4 giugno**

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso,  
Deliberazioni 1490-1556, p. 224]

Carcassola Giovanni Antonio  
Castelletto Marco Antonio  
Conte Ludovico, del  
Croce Giovanni Marco  
Melzi Luigi (priore)  
Rainoldi Francesco  
Rho Carlo, da  
Torre Francesco (priore di San Celso)



**1555, 6 gennaio**

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso,  
Deliberazioni 1490-1556, p. 225]

Carcassola Giovanni Antonio  
Croce Giovanni Marco  
Torre Francesco (prioro di San Celso)

**1555, 4 agosto**

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso,  
Deliberazioni 1490-1556, p. 226]

Castelletto Marco Antonio  
Conte Ludovico, del  
d'Adda Ottaviano

**1556, 5 luglio**

[ASDMi, Santa Maria presso San Celso,  
Deliberazioni 1490-1556, p. 226]

Castelletto Marco Antonio (prioro)  
Conte Ludovico, del  
Croce Francesco (prioro di San Celso)  
d'Adda Ottaviano  
Gallina Alessandro  
Melzi Luigi  
Prata Giovanni  
Stampa Giacomo Maria  
Torre Giovan Francesco



### 3.11

#### Elenco alfabetico



Aliprandi Giacomo: 1514, 31 dicembre; 1515, 28 febbraio (sindaco); 1515, 16 agosto (sindaco); 1515, 1 settembre (sindaco); 1516, 15 gennaio (sindaco); 1516, 28-30 dicembre (sindaco); 1519, 5 marzo; 1520; 1520, 27 dicembre; 1521, 27 dicembre; 1524 (28 dicembre 1523); 1524, 28 dicembre; 1525, 11 aprile

Baldirono Gerolamo: 1525, 26 novembre; 1532, 23 giugno; 1532, 1 dicembre; 1535, 3 gennaio (sindaco); 1535, 29 marzo; 1539, 26 dicembre; 1542, 2 luglio; 1545, 3 maggio; 1545, 2 agosto

Bottazzi Francesco: 1539, 26 dicembre (*astantem ad mensam oblationum e prefectum super operarios*, confermato per il 1540)

Brasca Giovan Giacomo: 1545, 6 dicembre

Caimi Francesco: 1518, 9 luglio; 1518, 31 dicembre; 1519, 5 marzo; 1519, 31 dicembre; 1520 (sindaco); 1521, 27 dicembre; 1523, 28 dicembre; 1524 (28 dicembre 1523)

Canavesi Filippo: 1524, 28 dicembre (eletto sindaco per il 1525); 1525, 11 aprile; 1525, 26 novembre; 1529, 6 gennaio; 1530, 22 gennaio

Candiani Filippo: 1545, 6 dicembre; 1547, 6 novembre; 1547, 4 dicembre; 1549, 3 marzo

Caravaggio Fermo: 1514, 31 dicembre; 1515, 28 febbraio; 1515, 16 agosto; 1515, 1 settembre; 1516, 15 gennaio; 1516, 28-30 dicembre; 1517, 26 ottobre; 1518, 13 maggio; 1518, 9 luglio

Carcassola Giovanni Antonio: 1552, 3 aprile; 1553, marzo; 1553, 4 giugno; 1555, 6 gennaio

Castelletto Giovan Tommaso: 1514, 31 dicembre; 1516, 15 gennaio; 1516, 28-30 dicembre; 1517, 26 ottobre; 1517, 31 dicembre (tesoriere); 1518, 13 maggio (tesoriere); 1519, 5 marzo; 1519, 31 dicembre; 1520; 1524 (28 dicembre 1523); 1525, 11 aprile; 1525, 26 novembre

Castelletto Marco Antonio: 1532, 1 dicembre; 1533, settembre; 1534, 7 giugno; 1535, 29 marzo; 1539, 26 dicembre; 1542, 2 luglio; 1544, 6 luglio; 1545, 3 maggio; 1545, 2 agosto (eletto priore per il 1548); 1545, 6 dicembre; 1546, 3 gennaio – 7 marzo; 1547, 2 ottobre; 1547, 6 novembre; 1547, 4 dicembre; 1549, 6 gennaio; 1549, 3 marzo; 1552, 3 aprile; 1553, marzo; 1553, 4 giugno; 1555, 4 agosto; 1556, 5 luglio (priore)

Cittadino Ambrogio: 1524 (28 dicembre 1523)

Cittadino Gerolamo: 1514, 31 dicembre; 1515, 28 febbraio (vicepriore); 1515, 16 agosto (vicepriore); 1515, 1 settembre (vicepriore); 1516, 15 gennaio (vicepriore); 1516, 28-30 dicembre (vicepriore); 1517, 26 ottobre;

1517, 31 dicembre (sindaco); 1518, 13 maggio (sindaco); 1518, 9 luglio (sindaco); 1518, 31 dicembre (sindaco); 1519, 31 dicembre; 1520 (sindaco); 1520, 27 dicembre (sindaco); 1521, 27 dicembre (sindaco); 1522, 27 dicembre (sindaco); 1522, 31 dicembre

Clivato Maffeo: 1514, 31 dicembre (tesoriere); 1515, 28 febbraio (tesoriere); 1515, 16 agosto (tesoriere); 1516, 15 gennaio (tesoriere); 1516, 28-30 dicembre (tesoriere); 1517, 26 ottobre; 1518, 31 dicembre; 1519, 31 dicembre; 1520 (tesoriere); 1520, 27 dicembre (tesoriere)

Conte Gerolamo, del: 1532, 23 giugno; 1535, 29 marzo

Conte Ludovico, del: 1532, 23 giugno (priore); 1532, 1 dicembre (priore); 1533, 4 gennaio (priore); 1533, settembre (priore); 1534, 7 giugno (vicepriore); 1535, 29 marzo; 1539, 26 dicembre (eletto sindaco per il 1540); 1542, 2 luglio; 1543, 4 febbraio; 1544, 6 luglio; 1545, 16 settembre (priore); 1545, 6 dicembre (priore); 1546, 3 gennaio – 7 marzo (priore); 1547, 2 ottobre; 1547, 6 novembre; 1547, 4 dicembre; 1549, 6 gennaio; 1549, 3 marzo; 1553, marzo; 1553, 4 giugno; 1555, 4 agosto; 1556, 5 luglio

Crivelli Scipione: 1532, 23 giugno; 1533, settembre; 1539, 26 dicembre

Croce Francesco, priore di San Celso: 1556, 5 luglio

Croce Giovanni Marco: 1553, 4 giugno; 1555, 6 gennaio

d'Adda Ottaviano: 1539, 26 dicembre; 1542, 2 luglio; 1545, 2 agosto; 1545, 6 dicembre; 1546, 3 gennaio – 7 marzo; 1547, 4 dicembre; 1549, 3 marzo; 1555, 4 agosto; 1556, 5 luglio

d'Adda Pagano: 1539, 26 dicembre; 1546, 3 gennaio – 7 marzo

Decio Orazio: 1518, 9 luglio; 1518, 31 dicembre; 1519, 5 marzo (sindaco); 1520; 1520, 27 dicembre (eletto sindaco per il 1521); 1521, 27 dicembre; 1522, 27 dicembre; 1523, 28 dicembre (sindaco); 1524 (28 dicembre 1523, sindaco, *decessit*)

Gallarati Giovan Ambrogio: 1518, 9 luglio; 1518, 31 dicembre; 1519, 5 marzo (priore); 1519, 31 dicembre; 1520 (vicepriore); 1520, 27 dicembre; 1522, 27 dicembre; 1523, 28 dicembre; 1524 (28 dicembre 1523); 1524, 28 dicembre; 1529, 6 gennaio; 1530, 22 gennaio; 1534, 7 giugno; 1539, 26 dicembre; 1545, 2 agosto (morto a Torino)

Gallarati Giovan Stefano: 1514, 31 dicembre (priore); 1515, 28 febbraio

Galli Francesco: 1514, 31 dicembre; 1516, 28-30 dicembre; 1517, 26 ottobre; 1517, 31 dicembre (sindaco); 1518, 31 dicembre (sindaco); 1519, 5 marzo;

1520; 1521, 27 dicembre; 1522, 27 dicembre; 1522, 31 dicembre; 1524 (28 dicembre 1523); 1525, 11 aprile; 1525, 26 novembre

Gallina Alessandro: 1532, 23 giugno; 1532, 1 dicembre; 1533, 4 gennaio (vicepriore); 1534, 7 giugno; 1535, 29 marzo; 1539, 26 dicembre (*contrascriptorem*, confermato per il 1540); 1542, 2 luglio; 1545, 6 dicembre; 1546, 3 gennaio – 7 marzo; 1547, 6 novembre; 1547, 4 dicembre; 1549, 6 gennaio; 1549, 3 marzo (priore); 1552, 3 aprile; 1553, marzo; 1556, 5 luglio

Giramo Bernardo: 1539, 26 dicembre (priore, confermato per il 1540); 1542, 2 luglio (priore); 1544, 6 luglio (priore); 1545, 3 maggio (priore); 1545, 2 agosto (priore, morto a Torino)

Giva Maffeo: 1522, 27 dicembre; 1522, 31 dicembre (tesoriere); 1523, 28 dicembre (tesoriere); 1524 (28 dicembre 1523, tesoriere)

Grimoldi Sebastiano, priore di San Celso: 1514, 31 dicembre; 1515, 28 febbraio; 1515, 16 agosto; 1515, 1 settembre; 1516, 15 gennaio; 1518, 31 dicembre; 1519, 31 dicembre; 1520; 1520, 27 dicembre; 1521, 27 dicembre; 1522, 27 dicembre; 1529, 6 gennaio; 1530, 22 gennaio; 1532, 23 giugno

Guarda Vincenzo, della: 1529, 6 gennaio (priore); 1530, 22 gennaio (priore); 1532, 23 giugno

Landriani Francesco: 1547, 2 ottobre; 1547, 6 novembre; 1547, 4 dicembre; 1549, 6 gennaio

Landriani Nicola: 1545, 2 agosto; 1546, 3 gennaio – 7 marzo; 1549, 3 marzo

Litta Giovan Pietro: 1518, 13 maggio; 1518, 9 luglio; 1518, 31 dicembre; 1519, 5 marzo (sindaco); 1519, 31 dicembre; 1520; 1522, 27 dicembre; 1522, 31 dicembre (priore); 1523, 28 dicembre (priore); 1524 (28 dicembre 1523, priore, *decessit*)

Lodi Giovan Angelo: 1532, 23 giugno; 1532, 1 dicembre; 1539, 26 dicembre

Maggi Florio: 1525, 11 aprile; 1525, 26 novembre; 1530, 22 gennaio; 1532, 1 dicembre; 1533, settembre; 1534, 7 giugno; 1535, 3 gennaio (sindaco); 1535, 29 marzo; 1539, 26 dicembre; 1542, 2 luglio

Massalia Giuliano: 1529, 6 gennaio; 1530, 22 gennaio

Melzi Luigi: 1547, 2 ottobre; 1547, 6 novembre; 1549, 6 gennaio; 1549, 3 marzo; 1553, marzo; 1553, 4 giugno (priore); 1556, 5 luglio

Merati Gerolamo: 1534, 7 giugno; 1539, 26 dicembre; 1545, 2 agosto (infermo a Torino)

Montignano Bernardino: 1516, 28-30 dicembre; 1517, 31 dicembre (sindaco); 1518, 9 luglio; 1518, 31 dicembre (sindaco); 1519, 31 dicembre; 1520 (priore); 1520, 27 dicembre (priore, eletto vicepriore per il 1521); 1521, 27 dicembre (priore); 1522, 27 dicembre (sindaco); 1523, 28 dicembre; 1524 (28 dicembre 1523); 1524, 28 dicembre (eletto vicepriore per il 1525); 1525, 26 novembre

Osio Leonardo: 1525, 11 aprile

Panigarola Ottaviano: 1520; 1520, 27 dicembre (eletto priore per il 1521); ~~1521, 27 dicembre (priore, eletto vicepriore per il 1522)~~; 1522, 27 dicembre; 1522, 31 dicembre (sindaco); 1523, 28 dicembre (sindaco); 1524 (28 dicembre 1523, sindaco, *decessit*)

Piatti Giuliano: 1539, 26 dicembre; 1542, 2 luglio; 1544, 6 luglio; 1545, 3 maggio; 1545, 2 agosto (eletto priore per il 1547); 1545, 6 dicembre; 1546, 3 gennaio – 7 marzo; 1549, 6 gennaio; 1549, 3 marzo

Piazza Giovan Domenico: 1515, 1 settembre; 1516, 15 gennaio; 1516, 28-30 dicembre; 1517, 31 dicembre (priore); 1518, 13 maggio (priore); 1518, 9 luglio (priore); 1518, 31 dicembre; 1519, 5 marzo (vicepriore); 1519, 31 dicembre; 1520; 1520, 27 dicembre; 1521, 27 dicembre (sindaco); 1523, 28 dicembre; 1524 (28 dicembre 1523)

Pirogallo Bernardino: 1521, 27 dicembre (eletto fabbriciere al posto del *quondam* Bernardino Valle); 1524 (28 dicembre 1523)

Porro Ambrogio: 1515, 28 febbraio

Porro Giovan Angelo: 1545, 3 maggio; 1545, 2 agosto; 1546, 3 gennaio – 7 marzo; 1547, 2 ottobre; 1547, 6 novembre; 1547, 4 dicembre; 1549, 3 marzo

Potia Giovan Francesco: 1524, 28 dicembre

Prata Giovanni: 1545, 6 dicembre; 1546, 3 gennaio – 7 marzo; 1549, 3 marzo; 1556, 5 luglio

Prata Graziadio: 1532, 23 giugno; 1535, 29 marzo; 1539, 26 dicembre (eletto sindaco per il 1540); 1542, 2 luglio; 1545, 2 agosto

Rainoldi Aymo: 1524 (28 dicembre 1523); 1524, 28 dicembre (eletto tesoriere per il 1525); 1525, 11 aprile; 1525, 26 novembre; 1529, 6 gennaio; 1530, 22 gennaio; 1532, 23 giugno (tesoriere); 1532, 1 dicembre; 1533, 4 gennaio (tesoriere e sindaco); 1533, settembre; 1534, 7 giugno; 1535, 3 gennaio (tesoriere); 1535, 29 marzo (tesoriere); 1539, 26 dicembre (tesoriere, confermato per il 1540); 1544, 6 luglio; 1545, 3 maggio; 1545, 2 agosto; 1545, 6 dicembre; 1546, 3 gennaio – 7 marzo; 1547, 2 ottobre; 1547, 4 dicembre



Rainoldi Filippo: 1552, 3 aprile

Rainoldi Francesco: 1545, 6 dicembre (Giovan Francesco); 1553, 4 giugno

Rizzi Cristoforo: 1539, 26 dicembre (*officiale ad gubernum ecclesie et ad curam apotece dicte scole*, confermato per il 1540)

Rho Carlo, da: 1553, 4 giugno

Rotula Tommaso: 1532, 1 dicembre; 1534, 7 giugno; 1535, 3 gennaio (vicepriore); 1535, 29 marzo (priore); 1539, 26 dicembre (eletto sindaco per il 1540); 1542, 2 luglio (*de Merate dictus de Rotulis*); 1545, 3 maggio (Giovan Tommaso); 1545, 2 agosto (Giovan Tommaso); 1545, 6 dicembre; 1546, 3 gennaio – 7 marzo; 1547, 6 novembre; 1547, 4 dicembre

Stampa Giacomo Maria: 1556, 5 luglio

Tanzi Galeazzo: 1516, 28-30 dicembre; 1517, 31 dicembre; 1518, 13 maggio; 1518, 31 dicembre (eletto sindaco per il 1519); 1519, 31 dicembre; 1520; 1521, 27 dicembre; 1522, 27 dicembre (priore, eletto vicepriore per il 1523); 1523, 28 dicembre; 1524 (28 dicembre 1523, vicepriore); 1524, 28 dicembre (vicepriore); 1525, 11 aprile (priore); 1525, 26 novembre (priore)

Tanzi Giovan Pietro: 1515, 28 febbraio; 1516, 15 gennaio; 1517, 26 ottobre; 1517, 31 dicembre; 1518, 13 maggio; 1518, 9 luglio; 1518, 31 dicembre; 1519, 5 marzo (tesoriere); 1519, 31 dicembre; 1520; 1520, 27 dicembre (sindaco, confermato sindaco per il 1521); 1522, 27 dicembre; 1523, 28 dicembre; 1524 (28 dicembre 1523); 1524, 28 dicembre (eletto sindaco per il 1525); 1525, 11 aprile; 1525, 26 novembre

Torre Francesco, priore di San Celso: 1544, 6 luglio; 1545, 2 agosto; 1545, 6 dicembre; 1546, 3 gennaio – 7 marzo; 1549, 6 gennaio; 1549, 3 marzo; 1553, marzo; 1553, 4 giugno; 1555, 6 gennaio

Torre Giovan Francesco: 1556, 5 luglio

Trincherio Luigi: 1514, 31 dicembre (sindaco); 1515, 28 febbraio (priore); 1515, 16 agosto (priore); 1515, 1 settembre (priore); 1516, 15 gennaio; 1516, 28-30 dicembre (priore); 1517, 26 ottobre (vicepriore); 1517, 31 dicembre (vicepriore); 1518, 13 maggio (vicepriore); 1518, 9 luglio (sindaco); 1518, 31 dicembre (vicepriore); 1519, 5 marzo; 1519, 31 dicembre; 1520 (sindaco); 1520, 27 dicembre (sindaco, eletto tesoriere per il 1521); 1521, 27 dicembre (sindaco, eletto tesoriere per il 1522)

Trivulzio Benedetto: 1532, 23 giugno; 1532, 1 dicembre; 1534, 7 giugno (priore); 1535, 3 gennaio (priore); 1535, 29 marzo

Valle Bernardino: 1514, 31 dicembre; 1515, 16 agosto; 1515, 1 settembre; 1516, 15 gennaio;  
1516, 28-30 dicembre (sindaco); 1517, 31 dicembre; 1518, 13 maggio;  
1519, 5 marzo; 1520 (decessit)

Villanova Bernardo: 1544, 6 luglio; 1545, 2 agosto; 1549, 3 marzo

Vimercati Francesco: 1545, 3 maggio; 1546, 3 gennaio – 7 marzo; 1547, 6 novembre

Vincemala Giovan Angelo: 1517, 26 ottobre; 1517, 31 dicembre; 1518, 31 dicembre; 1519,  
5 marzo; 1519, 31 dicembre; 1520; 1524, 28 dicembre

Visconti Ludovico: 1545, 2 agosto (assente, ma eletto priore per il 1546)

Visconti Pallavicino, abate di San Celso: 1517, 31 dicembre; 1518, 13 maggio (per  
interposta persona: don Battista); 1519, 5 marzo; 1524 (28 dicembre  
1523); 1524, 28 dicembre (per interposta persona: don Placido  
Crivelli)

Vismara Giovan Angelo: 1522, 27 dicembre; 1523, 28 dicembre; 1524 (28 dicembre 1523)

Zeppi Giovan Angelo: 1525, 26 novembre

**3.III**  
**Profili biografici**



### **Gerolamo Baldirono**

Non figura nell'albero genealogico della famiglia Baldirono nel *Theatrum* di Giovanni Sitoni di Scozia (1705); la famiglia è definita «civile» ne *La verità smascherata* di Giuseppe Benaglio (1716-1719)<sup>2</sup>.

È documentato come deputato della Fabbrica di Santa Maria presso San Celso dal 1525 al 1545; nel gennaio del 1537 è eletto al Monte di Pietà come deputato per Porta Orientale<sup>3</sup>.

Non sono ancora riuscito a stabilire quale grado di parentela lo legghi ad Agnese Baldirono, alla quale spetta l'invenzione del soprannome di “angeliche” assunto dalle suore di San Paolo Converso<sup>4</sup>, ordine al quale aderisce nel febbraio del 1536 con il nome di Isabella<sup>5</sup>, diventando poi priora del convento di San Paolo Converso a Milano nel 1587<sup>6</sup>.

### **Francesco Bottazzi**

Nonostante il prestigio che la famiglia Bottazzi doveva avere in età comunale, il suo albero genealogico non è ricostruito da Giovanni Sitoni di Scozia nel *Theatrum* (1705)<sup>7</sup>.

È documentato come deputato della Fabbrica di Santa Maria presso San Celso alla fine del 1539, con il duplice incarico di *astantem ad mensam oblationum* e *prefectum super operarios*.

Nel 1574 Francesco figlio di Giovan Antonio, forse identificabile con il fabbricere, abita con il cugino Fabrizio figlio di Gian Giacomo a Novi Ligure, dove entrambi possiedono alcuni terreni<sup>8</sup>.

### **Marco Antonio Castelletto**

Figlio di Giovan Tommaso, fratello di Francesco e Gerolamo, abita in Porta Ticinese nella parrocchia di San Pietro in Caminadella; l'11 gennaio 1568 redige il proprio

---

<sup>2</sup> ASMi, ms. J. Sitoni de Scotia, *Theatrum Genealogicum Familiarum Illustrium Nobilium et Civium Inclytae Urbis Mediolani*, 1705, f. 44; BENAGLIO 1716-1719, p. 52.

<sup>3</sup> PECORELLA VERGNANO 1973, p. 217.

<sup>4</sup> BARELLI DA NIZZA 1703, p. 116; *Beatificationis* 1820, p. 190.

<sup>5</sup> BONORA 1998, p. 207, nota 21.

<sup>6</sup> BAERNSTEIN 1993, Appendix 2.

<sup>7</sup> ASMi, ms. J. Sitoni de Scotia, *Theatrum Genealogicum Familiarum Illustrium Nobilium et Civium Inclytae Urbis Mediolani*, 1705. L'importanza della famiglia in età comunale si deduce dal fatto che la loro abitazione era dotata di una torre: SÀITA 1996, pp. 302-317.

<sup>8</sup> ASMi, Famiglie, 28.

testamento chiedendo di essere sepolto in Santa Maria presso San Celso «in sepultura mei testatoris»<sup>9</sup>. Non sono ancora riuscito a stabilire di quale dei fratelli Castelletto sia figlia Vittoria, sposa Filippo da Rho figlio di Carlo<sup>10</sup>.

Tutti e tre i fratelli trafficano con alte somme di denaro: nel 1538, 1539 e 1543 acquistano infatti i redditi sulle tasse dei cavalli di Ticengo, Romanengo e Cumignano, nel cremonese<sup>11</sup>.

Nel 1535 è deputato della Fabbrica del Duomo per Porta Ticinese<sup>12</sup>; nel 1549 e nel 1558 è membro del Tribunale di Provvisione<sup>13</sup>; nel 1558 è eletto al Monte di Pietà come deputato per Porta Ticinese e subito promosso a priore, carica che ottiene nuovamente nel 1564<sup>14</sup>; dal 10 novembre 1558 al 22 gennaio 1568 è membro del Consiglio dei Sessanta<sup>15</sup>; almeno nel 1561-1566 è deputato dell'Ospedale Maggiore<sup>16</sup>.

È ricordato inoltre: nel 1533 come incaricato «pro consequendo credito locorum piorum» a Bologna da Carlo V per conto della Fabbrica del Duomo<sup>17</sup>; nel 1537 come partecipante a una delle riunioni indette dalla stessa Fabbrica per deliberare sulla costruzione della Porta verso Compedo<sup>18</sup>; nel 1550 come uno di «quelli particolari gentiluomini» incaricati di contestare a Carlo V l'innalzamento delle tasse<sup>19</sup>; nel 1559 – assieme con il fabbriciere Ludovico del Conte – da Bartolomeo Taegio nel dialogo *La villa*

---

<sup>9</sup> ALPEMi, Testatori, b. 163, n. 10. Per le famiglia Castelletto, soprattutto nelle sue ramificazioni trentine: PERINI 1906; LONGONI 2007; 2008; *I Castelletti* 2013.

<sup>10</sup> Secondo le foni consultate da PERINI 1906, p. 12, Vittoria dovrebbe essere figlia di Francesco. Vittoria non figura infatti fra le figlie ricordate da Marco Antonio nel suo testamento, che sono: Serafina, professa nel monastero di Santa Maddalena in Porta Romana; Ippolita, vedova di Gian Giacomo Brasca e madre di Giovan Antonio, Filippo e Barbara; Faustina, figlia naturale e moglie di Gabriele della Croce; Beatrice, figlia naturale e vedova di Paolo Vincenzo Maldoti. Vittoria, che dev'essere nata attorno al 1552, è già sposata con Filippo da Rho nel 1574, e con lui abita nella casa del suocero affacciata su piazza San Sepolcro; la coppia ha almeno due figli, Carlo e Francesco Baldassarre (che nel 1602 è definito «dottor» ed è già sposato con Cornelia Lampugnani): ASDMi, Duplicati status animarum, 72, qq. 4 (1576), 5 (1574), 11 (1602); Visite pastorali, Milano, Sant'Alessandro, VII, q. 16 (1589). Come mi suggerisce Rossana Sacchi, dev'essere lei la «Vittoria Castelletti Rotha» ritratta da Agostino Decio in un dipinto lodato nelle *Rime* di Giuliano Gosellini: SACCHI 2005, II, p. 528.

<sup>11</sup> ASMi, Famiglie, 48.

<sup>12</sup> *Annali* 1877-1885, III, p. 265.

<sup>13</sup> FORMENTINI 1881, pp. 105, 404.

<sup>14</sup> CALVI 1871, p. 171; PECORELLA VERGNANO 1973, pp. 229, 235.

<sup>15</sup> ARESE 1958, pp. 155, 157, 188.

<sup>16</sup> CREMONINI 2013, pp. 80-83.

<sup>17</sup> *Annali* 1877-1885, III, p. 252.

<sup>18</sup> *Annali* 1877-1885, III, p. 258.

<sup>19</sup> FORMENTINI 1881, p. 339.

fra gli «infiniti altri gentil'huomini honoratissimi, che sono amicissimi della caccia, & altri piaceri della villa»<sup>20</sup>.

### **Ludovico del Conte**

Figlio di Giovanni Antonio, abita in Porta Ticinese nella parrocchia di San Michele alla Chiusa; non figura nell'albero genealogico della famiglia del Conte nel *Theatrum* di Giovanni Sitoni di Scozia (1705)<sup>21</sup>.

È documentato come deputato della Fabbrica di Santa Maria presso San Celso – spesso con l'incarico di priore – dal 1532 al 1556; dal febbraio 1549 al febbraio 1562 è membro del Consiglio dei Sessanta<sup>22</sup>; nel 1549-1550, 1554-1555 e 1558-1559 è deputato della Fabbrica del Duomo per Porta Romana, figurando nel 1559 anche in qualità di deputato ai luoghi pii<sup>23</sup>; nel 1549-1550, 1553-1555 e 1556 è deputato del Monte di Pietà per Porta Romana, promosso a priore nell'ottobre del 1559<sup>24</sup>.

Non sono certo che sia possibile identificarlo con l'omonimo definito «cavalario» – cioè “corriere” – nelle grida di bando promulgate da Gerolamo Morone il 6 e il 7 marzo 1522<sup>25</sup>, mentre è senza dubbio lui ad essere ricordato – con Marco Antonio Castelletto – nel dialogo *La villa* di Bartolomeo Taegio fra gli «infiniti altri gentil'huomini honoratissimi, che sono amicissimi della caccia, & altri piaceri della villa»<sup>26</sup>.

### **Scipione Crivelli**

Figlio di Rizzardo<sup>27</sup>, non ho ancora individuato a quale delle tante linee familiari dei Crivelli appartenga, dal momento che non figura in nessuno degli alberi genealogici della famiglia ricostruiti da Giovanni Sitoni di Scozia nel *Theatrum* (1705)<sup>28</sup>.

---

<sup>20</sup> TAEGIO 1559, pp. 99-100.

<sup>21</sup> ASMi, Notarile, 6526, 1 marzo 1532; ms. J. Sitoni de Scotia, *Theatrum Genealogicum Familiarum Illustrium Nobilium et Civium Inchytae Urbis Mediolani*, 1705, ff. 161-162; BENAGLIO 1716-1719, p. 52.

<sup>22</sup> ARESE 1958, pp. 154, 156, 189.

<sup>23</sup> *Annali* 1877-1885, III, pp. 307-318; IV, pp. 15, 17, 19, 28, 31.

<sup>24</sup> PECORELLA VERGNANO 1973, pp. 224, 227-229, 233.

<sup>25</sup> FORMENTINI 1877, pp. 417-423.

<sup>26</sup> TAEGIO 1559, pp. 99-100.

<sup>27</sup> BASCAPÈ 2012, p. 363, tabella 3.

<sup>28</sup> ASMi, ms. J. Sitoni de Scotia, *Theatrum Genealogicum Familiarum Illustrium Nobilium et Civium Inchytae*

Nessuna evidenza permette di collegarlo ad uno dei sei rami famigliari segnalati da Franco Arese (1958)<sup>29</sup>, fra i quali il più celebre è quello dei Crivelli di Agliate, fedeli sforzeschi banditi durante il dominio francese e successivamente reintegratisi – non senza fatica – nella classe dirigente della Milano spagnola<sup>30</sup>. Nondimeno, un legame con questo, o con un ramo vicino, deve esistere: nel 1504 Carlo II d'Amboise assegna al maestro di casa Antoine Quartier alcuni beni che erano stati confiscati a Scipione in quanto oppositore del dominio francese<sup>31</sup>.

Nel 1523-1525 è membro del Tribunale di Provvisione e deputato della Fabbrica del Duomo per Porta Ticinese<sup>32</sup>; nel 1525 è eletto deputato al Monte di Pietà per Porta Ticinese, carica che mantiene fino al 1532 quando, sempre al Monte di Pietà, diventa deputato per il Luogo Pio della Carità in Porta Nuova<sup>33</sup>; fra il 1527 e il 1530 è deputato allo stesso Luogo Pio della Carità per Porta Ticinese<sup>34</sup>. Successivamente, fra il 1532 e il 1539 è documentato come deputato della Fabbrica di Santa Maria presso San Celso.

Non risultando più documentato in vita dopo il dicembre del 1539, potrebbe essere sua la tomba in Sant'Eustorgio ricordata da Giuseppe Allegranza (1773) ma già scomparsa a metà dell'Ottocento: se così fosse, Scipione sarebbe morto negli ultimi giorni del 1540 e che sua moglie si sarebbe chiamata Ippolita, morta a sua volta nel 1558<sup>35</sup>.

### **Ottaviano d'Adda**

È membro del ramo dei d'Adda Salvaterra, figlio di Gaspare e Margherita Rabia, marito di Elisabetta della Croce; muore l'8 settembre 1560<sup>36</sup>.

Un atto notarile del 13 dicembre 1543 lo vede implicato con Ludovico – uno dei numerosi fratelli – in una *obligatio* nei confronti di Giovan Antonio Della Croce «actum in domo

---

*Urbis Mediolani*, 1705, ff. 176-182.

<sup>29</sup> ARESE 1958, p. 189.

<sup>30</sup> CREMONINI 1998.

<sup>31</sup> MESCHINI 2004, p. 86 nota 79.

<sup>32</sup> *Annali* 1877-1885, III, pp. 225, 228, 230.

<sup>33</sup> PECORELLA VERGNANO 1973, pp. 201-209.

<sup>34</sup> BASCAPÈ 2012, p. 363, tabella 3.

<sup>35</sup> ALLEGRANZA 1773, p. 83; CAFFI 1841, pp. 138-139.

<sup>36</sup> ASMi, ms. J. Sitoni de Scotia, *Theatrum Genealogicum Familiarum Illustrum Nobilium et Civium Inclytæ Urbis Mediolani*, 1705, f. 3; F. Calvi, in *Famiglie* 1875-1885, I, D'ADDA, tav. I. L'albero genealogico completo dei d'Adda Salvaterra è allegato al cofanetto: 1808-2008. *Causa Pia d'Adda. La storia di una famiglia e due secoli di beneficenza*.



habitations prefatorum eorum dominorum fratrum De Abdua» situata nella parrocchia di San Nazaro in Pietrasanta, in Porta Comasina<sup>37</sup>.

Dei fratelli, quello maggiormente implicato con il mondo artistico è Giacomo, che nel 1559 stipula con Giovanni Battista da Corbetta la *promissio* che obbliga lo scultore a completare le sette figure lignee commissionategli prima del 1548 dalla Fabbrica del Sacro Monte di Varallo, della quale lo stesso Giacomo diventa fabbriciere nel 1566 alla morte del cognato Giovanni Antonio Scarognini<sup>38</sup>.

È mercante di allumi, fermiere del sale e possidente nel territorio di Turbigo<sup>39</sup>; è documentato come deputato della Fabbrica di Santa Maria presso San Celso dal 1539 al 1556; dall'ottobre 1542 è deputato al Luogo Pio della Misericordia<sup>40</sup>; nel 1548 è alla Camera dei Mercanti con i cugini Pagano ed Erasmo<sup>41</sup>.

### **Pagano (II) d'Adda**

È membro del ramo dei d'Adda di Pandino, figlio di Rinaldo e Margherita di Carupo, marito di Ippolita Talenti da Fiorenza; muore nel 1553<sup>42</sup>. È in rapporti stretti con i cugini Ottaviano – anche lui fabbriciere – e Giacomo<sup>43</sup>.

Nel 1538 è deputato al Monte di Pietà per Porta Ticinese<sup>44</sup>; dal 1539 al 1546 è documentato come deputato alla Fabbrica di Santa Maria presso San Celso; nel 1548 è alla Camera dei Mercanti con il fratello Erasmo e il cugino Ottaviano<sup>45</sup>; dal dicembre 1549 al dicembre 1553 è membro del Consiglio dei Sessanta<sup>46</sup>.

Il suo nome è ricordato fra i partecipanti al corteo dell'ingresso trionfale di Carlo V a Milano nel 1541 e fra gli oratori deputati alla difesa delle ragioni della città nella

---

<sup>37</sup> ASMi, Notarile, 7349.

<sup>38</sup> SACCHI 2006, p. 24; LEYDI 2008, p. 73.

<sup>39</sup> CHABOD 1971, p. 198, nota 1.

<sup>40</sup> CALVI 1892, p.748.

<sup>41</sup> CHABOD 1971, p. 197, nota 2.

<sup>42</sup> ASMi, ms. J. Sitoni de Scotia, *Theatrum Genealogicum Familiarum Illustrum Nobilium et Civium Inclytæ Urbis Mediolani*, 1705, f. 5; F. Calvi, in *Famiglie 1875-1885*, I, d'Adda, tav. VI; LEYDI 2008, pp. 59-61, 77.

<sup>43</sup> ASMi, Famiglie, 1.

<sup>44</sup> PECORELLA VERGNANO 1973, p. 217.

<sup>45</sup> CHABOD 1971, p. 197, nota 2.

<sup>46</sup> ARESE 1958, pp. 154, 184 (alla morte gli succede il fratello Erasmo).

compilazione dell'estimo generale nel 1543<sup>47</sup>.

A differenza del padre, mercante di lana evolutosi in banchiere, Pagano è a tutti gli effetti un mercante di denaro, esponente di primo piano della dinastia di mercanti-banchieri più attiva e più potente dello Stato di Milano: nel 1535 compra i dazi delle biade di Como e dell'imbottato di Cremona e di Lodi; nel 1538 la giurisdizione di Cornate, Colnago e Busnago, e il reddito annuo di 948 staia del sale<sup>48</sup>.

I d'Adda sono fra i pochi privati a prestare soldi *proprio nomine* alla Camera ducale: proprio in rimborso di uno di questi prestiti, nel 1538 Pagano ottiene il feudo di Cassano d'Adda; lo stesso anno acquista anche il feudo di Busnago con Roncello<sup>49</sup> e, nel 1552, il feudo di Pandino, sancendo la fortuna della famiglia che assume da quel momento il nome di d'Adda di Pandino, che si evolverà in titolo marchionale solo nel 1615<sup>50</sup>.

La nobilitazione della famiglia è sancita da Pagano con l'acquisto di una cappella gentilizia in Sant'Ambrogio, affrescata da Bernardino Lanino con le *Storie di San Giorgio* attorno al 1548-1550, nella quale è sepolto con la madre, il fratello Giovanni e alcuni discendenti<sup>51</sup>.

### **Giovan Ambrogio Gallarati**

Non figura nell'albero genealogico della famiglia Gallarati nel *Theatrum* di Giovanni Sitoni di Scozia (1705)<sup>52</sup>, ma non spiacerebbe saperlo imparentato con Francesco e Guido figli di Giacomo, committenti di Gaudenzio Ferrari in Sant'Angelo nel 1540<sup>53</sup>, o con Giovan Tommaso e Francesco, i due membri della famiglia che partecipano al corto dell'ingresso di Carlo V nel 1541<sup>54</sup>.

---

<sup>47</sup> ALBICANTE 1541, p. s.n., «Pagano è l'altro [d'Adda], che li suoi disegni / Non sono di fortuna, sparsi o vani»; FORMENTINI 1881, p. 81.

<sup>48</sup> CHABOD 1961, pp. 278-279; DE MADDALENA 1982, p. 256.

<sup>49</sup> DE MADDALENA 1982, p. 137, nota 1.

<sup>50</sup> Per i d'Adda di Pandino in generale: DE MADDALENA 1982; l'albero genealogico completo dei d'Adda Salvaterra, di Pandino e di Sale è allegato al cofanetto: 1808-2008. *Causa Pia d'Adda. La storia di una famiglia e due secoli di beneficenza*.

<sup>51</sup> SACCHI 1986, pp. 138-146; ROSSI 1995.

<sup>52</sup> ASMi, ms. J. Sitoni de Scotia, *Theatrum Genealogicum Familiarum Illustrium Nobilium et Civium Inchytae Urbis Mediolani*, 1705, ff. 224-226.

<sup>53</sup> SACCHI 1989, pp. 33-37.

<sup>54</sup> ALBICANTE 1541, p. s.n., «Di Galarato, dai Signor cortesi / Di bontà, di valor di cortesia, / Giovani Tomaxo, Francesco, ch'accesi / Sono in virtù che ferma ogniun per via».

È documentato come deputato della Fabbrica di Santa Maria presso San Celso dal 1518 al 1545, anno in cui risulta essere morto a Torino.

Nel 1518 è eletto nel Consiglio dei Sessanta da Odet De Foix<sup>55</sup>; nel 1525 è nel Tribunale di Provvisione e nel 1528 deputato della Fabbrica del Duomo per Porta Ticinese<sup>56</sup>; dal 30 dicembre 1523 al 1 marzo 1526 è deputato al Monte di Pietà per Porta Romana, dove viene eletto priore nel 1526, torna poi ad essere un semplice deputato nel 1527-1532<sup>57</sup>.

### **Alessandro Gallina**

Figlio di Giovan Battista e fratello di Luigi; fra i suoi figli bisogna ricordare almeno Cornelia, sposata a Giovan Francesco Annoni, membro dell'influente famiglia di mercanti<sup>58</sup>; soffriva di problemi urologici, «una infermità che urina il sangue, specialmente quando cavalca, per questo è stato consigliato da medici che cavalcando un somaro tal infermità gli sarà manco noiosa, et per servare il mandato de medici lo havvi in cura, ha per alcuni soi negociatori fatto comprare tre somari, cioè due femine et un maschio nel paese di Puglia, et sendo portato condutti a un luogho qual se adimanda Barri, città che giace in detto paese; sono poi stati inviati da detta città de Barri alla città di Ferrara, et da detta città di Ferrara alla città di Mantua, et da Mantua poi venendo a Milano»<sup>59</sup>.

La famiglia dei Gallina è, per generazioni, ai vertici dell'*Universitas mercatorum* di Milano, non è un caso perciò che nel 1550 proprio Alessandro sia convocato in rappresentanza del «venerando Collegio delli mercanti descritti de Milano» alla riunione per decidere come contestare a Carlo V l'innalzamento delle tasse<sup>60</sup>.

È documentato come deputato della Fabbrica di Santa Maria presso San Celso dal 1532 al 1556.

---

<sup>55</sup> CAVAZZI DELLA SOMAGLIA 1653, p. s.n..

<sup>56</sup> *Annali* 1877-1885, III, pp. 230, 240.

<sup>57</sup> PECORELLA VERGNANO 1973, pp. 199-207, 214.

<sup>58</sup> ASMi, ms. J. Sitoni de Scotia, *Theatrum Genealogicum Familiarum Illustrium Nobilium et Civium Inclytæ Urbis Mediolani*, 1705, f. 233; LEYDI 2015.

<sup>59</sup> ASMi, Famiglie, 76, 12 marzo 1557.

<sup>60</sup> FORMENTINI 1881, p. 339.

Figura nel testamento di Giovanni Alberto Meraviglia (decapitato a Milano nella notte fra il 6 e il 7 luglio 1533) per aver anticipato 1.200 ducati dei 4.000 dovuti dal veneziano Donato Fagnani al Meraviglia<sup>61</sup>.

### **Bernardo Giramo**

Figlio di Giovanni Landolfo, abita in Porta Romana nella parrocchia di San Nazaro in Brolo ed è un mercante.

È deputato del Luogo Pio della Divinità per Porta Romana dal marzo del 1527 fino almeno al 1530<sup>62</sup>; è priore della Fabbrica di Santa Maria presso San Celso dal 1539 al 1545, quando risulta essere morto a Torino.

Il 22 luglio 1531 si impegna a pagare 500 scudi ad Agostino Busti detto il Bambaia per tre «quadri» in marmo di Carrara e una Venere nuda<sup>63</sup>.

Fra il luglio del 1536 e il dicembre del 1537 è uno dei procuratori speciali incaricati dal cardinal Agostino Trivulzio della riscossione dei fitti livellari nel territorio dell'abbazia di San Pietro a Lodi Vecchio<sup>64</sup>.

### **Gerolamo Merati**

Figlio del notaio Giovanni Antonio, sposa Francesca Dugnani nel 1507; diventa protonotaro nel 1489, titolo acquistato anche dal fratello Battista nel 1512<sup>65</sup>.

Nel 1528-1529 è deputato di Porta Romana per la Fabbrica del Duomo<sup>66</sup>; dal 1535 al 23 dicembre del 1545 è uno dei LX Decurioni<sup>67</sup>; nel 1539 è eletto deputato di Porta Romana per il Monte di Pietà, dove figura rieletto per Porta Orientale nel 1540 e poi nuovamente

---

<sup>61</sup> PORTIOLI 1875, p. 34.

<sup>62</sup> BASCAPÈ 2012, p. 364, tabella 4.

<sup>63</sup> La somma è versata in tre tranches il 30 agosto, il 13 ottobre e il 23 gennaio 1532; atto di impegno in: ASMi, Notarile, 7462; pagamenti in: ASMi, Rubriche, 1807; GATTI 1991a; SACCHI, LEYDI 2014.

<sup>64</sup> Solitamente gli atti sono stilati in casa di Bernardo, l'altro procuratore più frequentemente nominato è Gaspare da Campagnano figlio di Iamfredo: ASMi, Notarile, 10919.

<sup>65</sup> ASMi, ms. J. Sitoni de Scotia, *Theatrum Genealogicum Familiarum Illustrium Nobilium et Civium Inclytæ Urbis Mediolani*, 1705, f. 298.

<sup>66</sup> *Annali*, III, pp. 239, 242.

<sup>67</sup> ARESE 1958, pp. 152-153, 193.

per Porta Romana nel 1543-1544<sup>68</sup>.

È deputato della Fabbrica di Santa Maria presso San Celso dal 1534 al 1545, quando risulta essere a Torino in stato di infermità.

### **Giuliano Piatti**

Figlio di Filippino e di Luigina de Garimberti di Longono, diventa protonotaro nel 1503.

Nel 1529 è ricordato come amministratore dei beni di Sant'Angelo Lodigiano per il conte Girolamo Attendolo Bolognini<sup>69</sup>; nel 1538 è «feudatarios Drezonae in agro Laudensi»<sup>70</sup>; dal 1539 al 1549 è deputato della Fabbrica di Santa Maria presso San Celso; nel 1542 e nel 1548 è documentato in veste di ragioniere della Camera ducale in compagnia dell'ingegnere Gianmaria Olgiati<sup>71</sup>.

### **Graziadio Prata**

Figlio di Marco, abita in Porta Nuova nella parrocchia di San Fedele; muore nel 1586 e viene sepolto in Santa Maria della Scala<sup>72</sup>. Molto probabilmente è imparentato con il pittore Francesco, compagno di Girolamo Romanino e del Moretto a una riunione dei pittori di Brescia nel 1517<sup>73</sup>.

È deputato della Fabbrica del Duomo per Porta Orientale nel 1533-1534 e per Porta Nuova nel 1541, lo stesso anno in cui è eletto «alla tesoreria»<sup>74</sup>; al Monte di Pietà è eletto deputato per Porta Orientale nel dicembre del 1532, «sotto priore» nel gennaio del 1533 e priore nel 1534, poi ancora semplicemente deputato per Porta Orientale nel 1539-1541<sup>75</sup>.

---

<sup>68</sup> PECORELLA VERGNANO 1973, pp. 218-220.

<sup>69</sup> NOVASCONI 1972, p. 262.

<sup>70</sup> ASMi, ms. J. Sitoni de Scotia, *Theatrum Genealogicum Familiarum Illustrum Nobilium et Civium Inchytae Urbis Mediolani*, 1705, f. 344 (credo che «Drezonae» sia da identificare con il comune di Dresano, oggi in provincia di Milano).

<sup>71</sup> LEYDI 1989, pp. 67, nota 1, 87, nota 2.

<sup>72</sup> ASMi, Notarile, 8437, 16 aprile 1541; ms. J. Sitoni de Scotia, *Theatrum Genealogicum Familiarum Illustrum Nobilium et Civium Inchytae Urbis Mediolani*, 1705, f. 362.

<sup>73</sup> BOSELLI 1977, I, p. 261. Per l'attività di Francesco, che non sembra proseguire oltre il 1530: TANZI 1987.

<sup>74</sup> *Annali* 1877-1885, III, pp. 252, 255, 276.

<sup>75</sup> PECORELLA VERGNANO 1973, pp. 209, 212, 217-218.

È documentato come deputato della Fabbrica di Santa Maria presso San Celso dal 1545 al 1556.

Tra i documenti che attestano i suoi rapporti con il protonotaro apostolico Melchiorre Langhi, segnalo quello datato 8 maggio 1540, nel quale l'arcivescovo di Novara aumenta il capitale della società stabilita il 18 marzo dello stesso anno da Graziadio e Salomone Sudati con lo scopo di realizzare «traficum unius apotece a frixaria sive draporum sericorum in civitate Mediolani ad comunem utilitatem»<sup>76</sup>.

### **Aymo Raindoli**

Figlio di Filippo e Lucia Meregari, marito di Bianca Innocenzia Taverna (figlia del mercante Francesco e parente non lontana dell'omonimo gran cancelliere); muore nel 1567 a 86 anni.

Suo figlio Gerolamo è membro dell'ordine dei Chierici regolari di San Paolo, detti barnabiti, dal 1544 al 1554<sup>77</sup>.

Dal 1523 al 1547 è deputato della Fabbrica di Santa Maria presso San Celso, per la quale riveste la carica di tesoriere dal 1525 al 1565. Almeno dal 1525 è membro della corporazione dei mercanti di seta, oro e argento, della quale diventa abate dopo il 1553<sup>78</sup>.

La cappella di famiglia in Sant'Andrea alla Pusterla è fondata dal padre Filippo ma decorata da Gian Giacomo, fratello di Aymo, che commissiona la pala d'altare al Maestro di Ercole e Gerolamo Visconti (oggi alla Pinacoteca di Brera); sempre Gian Giacomo è deputato nel 1540 da Paolo Giovio ad ospitare in casa propria Francesco Salviati in occasione di un soggiorno milanese, certo progettato ma non si sa se mai avvenuto, ed è anche uno dei protagonisti delle vicende che fra il 1540 e il 1543 portano alla messa in

---

<sup>76</sup> ASMi, Notarile, 6550 (18 marzo 1540); 8436 (8 maggio 1540).

<sup>77</sup> Un profilo biografico e genealogico, ricco ma sintetico, si trova in: BONORA 1998, p. 265, nota 213. Secondo ASMi, ms. J. Sitoni de Scotia, *Theatrum Genealogicum Familiarum Illustrium Nobilium et Civium Inclytae Urbis Mediolani*, 1705, f. 432, Ottaviano Taverna (fratello di Bianca Innocenza) e il gran cancelliere Francesco sarebbero cugini, ma in realtà il nonno paterno di Ottaviano si chiama Raffaele mentre quello di Francesco si chiama Battista; come mi suggerisce Silvio Leydi, però, il fatto che entrambi sposino delle Tolentino sembra indicare una politica familiare condivisa e quindi un grado di parentela abbastanza ravvicinato.

<sup>78</sup> BENAGLIO 1716-1719, p. 112; DE MADDALENA 1982, p. 37, nota 48.

opera della *Coronazione di spine* di Tiziano nella cappella di Santa Corona in Santa Maria delle Grazie<sup>79</sup>.

### **Carlo da Rho**

Figlio di Filippo, marito di Paola Visconti (figlia di Camillo, agente diplomatico per Francesco II Sforza), abita in Porta Ticinese nella parrocchia di San Sebastiano, in una casa affacciata su piazza San Sepolcro, cioè vicino all'abitazione che fu prima di Gerolamo Rabia e poi di Domenico Sauli; muore fra il 3 e il 23 settembre 1553<sup>80</sup>.

Ricordato fra i partecipanti al corteo dell'ingresso trionfale di Carlo V a Milano nel 1541, gli impegni principali di Carlo sono l'amministrazione dei beni di famiglia a Borghetto Lodigiano e la movimentazione di capitali per tutta Europa attraverso diverse società ancora attive alla sua morte<sup>81</sup>.

Fra il 1548 e il 1551 Carlo ospita più volte a casa propria Paris Bordone, la cui intera produzione per i da Rho è ricordata da Giorgio Vasari<sup>82</sup>.

### **Giovan Tommaso Rotula**

Talvolta documentato solo come Tommaso, è figlio di Galassino e fratello di Gaspare (commerciante, banchiere, armatore e uomo d'affari, residente sia a Milano che ad Almagro, in Spagna), Francesco (amministratore delle sostanze e dei beni di Mercurio Arborio di Gattinara, gran cancelliere di Carlo V) e Isabella (moglie di Erasmo d'Adda, fratello di Pagano, fabbricere di Santa Maria presso San Celso)<sup>83</sup>.

---

<sup>79</sup> SACCHI 1989, pp. 38-39, nota 29; BINAGHI OLIVARI 1994, pp. 38-42; LEYDI 1999, pp. 116, 200-201; FRANGI 2003, pp. 15-16; SACCHI, *in corso di stampa*.

<sup>80</sup> ASMi, Atti dei notai, 11360 – Giovan Paolo Canali q. Ercole (testamento in data 3 settembre 1553 e inventario dei beni in data 23 settembre 1553); ms. J. Sitoni de Scotia, *Theatrum Genealogicum Familiarum Illustrium Nobilium et Civium Inclytæ Urbis Mediolani*, 1705, f. 384. Fra i numerosi figli di Carlo e Paola (per i quali: FOSSALUZZA 1984, p. 121, nota 41) segnalo solamente Filippo, marito di una Castelletto. Uno dei nipoti di Carlo, Paolo figlio di Alessandro, è autore di *Dell'origine, et progressi della famiglia da Rho milanese*, interessante – ma completamente inaffidabile – manoscritto che pretende di raccontare la storia della famiglia: BAMi, ms. D 103 inf.

<sup>81</sup> ALBICANTE 1541, p. s.n., «Carlo da Ro, con fortunato ingegno / Viene con gl'altri con sua mente accesa»; FOSSALUZZA 1984, pp. 117-119.

<sup>82</sup> VASARI 1568, VI, p. 172; FOSSALUZZA 1984, pp. 118-119.

<sup>83</sup> F. Calvi, in *Famiglie* 1875-1885, I, d'Adda, tav. VI. Per una panoramica generale sulla famiglia dei

Gaspare è il più importante dei fratelli: nel 1526 è nominato erede universale da Pietro Martire D'Anghiera, priore del capitolo di Granada, umanista e diplomatico al servizio di Isabella di Castiglia; fra i suoi incarichi in quanto erede, deve vigilare sulla politica matrimoniale della nipote di Pietro Martire, Laura, che nel 1533 sposa Antonio Langhi, nipote del protonotaro apostolico Melchiorre; negli atti notarili relativi alla gestione dell'eredità di Pietro Martire e al matrimonio di Laura, Giovan Tommaso figura però spesso come procuratore di Gaspare<sup>84</sup>.

Padre di Maria Maddalena, Timotea e Cherubina, angeliche della primissima ora<sup>85</sup>, e di Ambrogio, barnabita e confessore di Sant'Alessandro Sauli<sup>86</sup>, è inoltre uno degli agenti che nel 1535 acquistano per conto di Ludovica Torelli i terreni sui quali sarà poi edificato il monastero di San Paolo Converso<sup>87</sup>. Inserito nell'elenco di coloro che «hanno ratificata, ratificano e ratificheranno» l'edizione delle *Lettere spirituali* dell'angelica Paola Antonia Negri stampata a Roma nel 1576<sup>88</sup>, è anche ricordato con affetto da Paola Antonia Sfondrati, monaca dello stesso ordine, nella manoscritta *Historia del monastero delle Angeliche di S. Paolo* del 1584<sup>89</sup>.

Nel 1510 è abate dei Mercanti di seta, oro e argento con Baldassarre da Seregno<sup>90</sup>; dal 1532 al 1547 è deputato della Fabbrica di Santa Maria presso San Celso. È attestato principalmente come produttore e mercante di tessuti di pregio: nel 1522 fornisce a Francesco II Sforza i broccati d'oro regalati a Francesca Mombel, moglie di Carlo di Lannoy, allora appena nominato viceré di Napoli; nel 1532 fornisce tessuti per apparati liturgici alla cattedrale di Vigevano; nel 1534 è fra i fornitori dei broccati e dei velluti necessari all'allestimento delle camere della duchessa Cristina di Danimarca (mentre il fratello Gaspare procura, direttamente dalla Spagna, alcuni ricercatissimi cuoi da stanza); nel 1535 fornisce cuscini e coperte con fiocchi d'oro a Francesco II Sforza<sup>91</sup>.

---

Rotula e sulle sue ramificazioni estere: KELLENBENZ 1986, pp. 818-819. Per la preistoria viscontea della famiglia invece: BARBIERI 1961, pp. 157-247.

<sup>84</sup> BECCARIA 1992, pp. 93-105, in particolare p. 94 nota 25.

<sup>85</sup> BAERNSTEIN 1993, Appendix 2; BONORA 1998, pp. 203 (nota 8), 207 (nota 21); BAERNSTEIN 2002, pp. 44, 120-123, 136.

<sup>86</sup> LEVATI, CLERICI 1937, pp. 221-225, 391.

<sup>87</sup> ASMi, Fondo di religione, p.a., 2206, nn. 5 (con Gian Giacomo Raindoli), 10-12.

<sup>88</sup> NEGRI 1576, p. s.n. (l'edizione del 1563 è curata anche da Gerolamo Raindoli, figlio di Aymo).

<sup>89</sup> BAMi, ms. 0 285 sup. (F), ff. 6v-9v.

<sup>90</sup> PÉLISSIER 1891, p. 359.

<sup>91</sup> MOTTA 1903, p. 486; SACCHI 2005, I, pp. 63-64, 300.



## CAPITOLO 2

1540-1566

### IL CANTIERE DECORATIVO DEL DEAMBULATORIO

A meno di quarant'anni dall'istituzione della Fabbrica (1490), il rinnovamento strutturale del Santuario è condotto a termine con una rapidità quasi affatto ostacolata dal repentino avvicendamento degli architetti, chiamati di volta in volta a dirigere i lavori o semplicemente a fornire il loro parere, che risulta invece un fattore determinante per la definizione di uno sviluppo progettuale irregolare, improntato all'aggregazione e alla continua modifica dell'esistente<sup>1</sup>.

Inutile ripercorrere qui le tappe del cantiere architettonico, per il quale si può fare affidamento sulla ricostruzione di Nicole Riegel, basata su un'approfondita ricerca d'archivio<sup>2</sup>. Prima di entrare nel vivo delle vicende decorative cinquecentesche – e in particolare di quelle che, a cavallo della metà del secolo, interessano il deambulatorio del retrocoro – è però necessario fare alcune premesse.

Come di norma in questo genere di casi, lo sviluppo del cantiere si ricostruisce principalmente attraverso la consultazione dei registri contabili della fabbrica, organizzati – secondo lo stesso modello adottato dalla Fabbrica del Duomo a partire dal 1490<sup>3</sup> – nelle due serie dei libri di cassa giornaliera e dei libri mastri. Per il periodo che interessa qui, e fatta eccezione per alcune lacune, la documentazione contabile della Fabbrica del Santuario si conserva ancora oggi in uno stato di sostanziale integrità. Lo stesso non si può dire, purtroppo, per i registri delle ordinazioni capitolari: per il periodo precedente l'anno 1583 sopravvive infatti un solo volume denominato *Liber deliberationum et conclusionum*, una sorta di selezione delle ordinazioni pronunciate fra il 1490 e il 1556, che non consente di seguire dettagliatamente l'evoluzione del cantiere<sup>4</sup>. La necessità di ricorrere ad altre fonti orienta

---

<sup>1</sup> RIEGEL 1998, pp. 110-125; 2002, pp. 321-332.

<sup>2</sup> RIEGEL 1998; 2002.

<sup>3</sup> SHELL 1989.

<sup>4</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Deliberazioni 1490-1556. Come avverte una nota a matita sul primo foglio del registro «li estratti non antichi delle ordinazioni che hanno per oggetto cose riguardanti le belle arti sono di mano del pittore e letterato Giuseppe Bossi». Nella stessa collocazione è conservata anche una copia moderna del registro, più tarda di quella – che si

allora la ricerca in direzione degli atti notarili prodotti per gli attori delle vicende in oggetto, un genere di documentazione ricco di sorprese, per quanto meno agevole da consultare e non sempre generoso nel fornire risposte. In questo senso l'identificazione di Nicolò Vignarca quale notaio procuratore della Fabbrica, almeno dal 28 dicembre 1524 e fino al 5 settembre 1570, ha relativamente favorito le ricerche<sup>5</sup>.

Proprio dalla frequentazione delle carte d'archivio nasce una riflessione sul termine *cappella* o *capella* che, per quanto possa risultare banale, è bene fare. Nel Cinquecento questo termine possiede almeno due significati: da un lato indica, come nell'uso odierno, l'ambiente di una cappella nella sua interezza, ben distinto rispetto alla pala d'altare che è definita piuttosto *ancona*; dall'altro identifica però anche l'ente ecclesiastico della cappellania, e non è raro che sia questa l'accezione preferenziale con il quale il termine viene utilizzato nei lasciti testamentari<sup>6</sup>. A questo chiarimento generale bisogna poi aggiungere una constatazione specificatamente legata al Santuario, già espressa da Carlo Torre (1674) nel momento in cui nota come nelle navate e nel deambulatorio «ogni arco s'incorpora con altri archi innestati nelle laterali pareti formando cappelle, ma non isolate», definite perciò «cappelle finte»<sup>7</sup>. Fatta eccezione per i due ambienti affacciati ai lati esterni delle campate dei tiburietti, che sono a tutti gli effetti “cappelle”, in questo caso è perciò da preferire il termine di “campate”, in ragione dell'assenza delle delimitazioni architettoniche e della dimensione anche solo potenzialmente privata che contraddistinguono l'ambiente della cappella normalmente inteso.

---

direbbe oggi perduta – realizzata dallo stesso Bossi e segnalata presso la Biblioteca Melziana di Milano dal marchese Gerolamo d'Adda a Gustavo FRIZZONI 1875, pp. 170-171. Si tratta di un piccolo tassello della complessa storia della storia dell'arte lombarda avviata da Antonio Francesco Albuzzi, sulla quale si comincia ora a far luce: LITTA 2014, pp. XVI-XVIII; BRUZZESE 2015 (in particolare le pp. LIII-LIX per la Biblioteca Melziana).

<sup>5</sup> Nicolò Vignarca figlio di Angelo è attivo dal 1515 al 1573. La prima attestazione in qualità di «notarius et procurator prefate venerabilis Scole [Sancte Marie apud Sanctum Celsum]» risale al 28 dicembre 1524 (ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Deliberazioni 1490-1556, p. 169), mentre il più tardo atto rogato dal notaio per conto della Fabbrica è la *conventio* stretta con Giovanni Paolo Gaza per la realizzazione del coro ligneo il 5 settembre 1570 (ASMi, Rubriche, 4846). Segnalo che le filze di Nicolò presentano tre lacune: la prima fra il 20 dicembre 1532 e il 1 giugno 1545, la seconda fra il 25 ottobre 1549 e il 3 maggio 1551, la terza fra l'8 luglio 1552 e il 23 settembre 1573. Ne deriva che due quinti dei circa 250 atti che interessano la Fabbrica registrati nella rubrica del notaio sono perduti: ironia della sorte (?), questi intervalli temporali coincidono grossomodo con i periodi di maggiore attività del cantiere pittorico del deambulatorio.

<sup>6</sup> Sull'argomento vedi anche: ANDENNA 2015.

<sup>7</sup> TORRE 1674, p. 73.

Un'ultima considerazione che mi sembra utile premettere all'analisi del cantiere riguarda la dedicazione delle campate del retrocoro. L'assegnazione dei *tituli*, coincidenti con i Santi raffigurati nelle chiavi di volta, precede la fondazione e la dotazione delle cappellanie, tanto che nel corso degli anni Cinquanta del Cinquecento alcune di queste finiscono per assumere una dedicazione differente da quella della campata ospitante, collegata – come da tradizione – al nome del donatore o ad una sua particolare devozione, coincidente con il soggetto della pala d'altare.

Procedendo da sinistra verso destra, i titolari delle campate del deambulatorio sono: San Paolo, San Pietro, San Gerolamo, Sant'Ambrogio, San Giovanni Battista, Santa Maria Assunta, San Gregorio Magno, Sant'Agostino e San Francesco. Ho il sospetto che se si fossero conservate le ordinazioni capitolari precedenti il 1583 oggi sarebbe possibile spiegare il criterio che presiede alla definizione di questo elenco. Allo stato attuale, perciò, non si può far altro che sottolineare alcune evidenze: per esempio la facilità con la quale, all'interno dell'insieme, si individuano il gruppo dei quattro Padri della Chiesa, la coppia dei principi degli Apostoli e quella delle figure cristologiche per eccellenza, il Precursore e l'*alter Christus*. Uno dei criteri guida per la scelta dei titolari potrebbe essere stato, come mi suggerisce Paolo Piva, quello della massima completezza possibile: una situazione, cioè, in cui i Santi siano selezionati a priori fra i più venerati, a formare una sorta di “scala reale”, assortita allo scopo di attirare quante più donazioni e devozioni possibili, per accrescere tanto in ricchezza quanto in popolarità il Santuario<sup>8</sup>. Se quest'ipotesi può essere accettata senza troppe remore, risulta tuttavia problematico il posizionamento della campata dedicata al Battista in asse con l'altar maggiore, al posto d'onore, che logicamente ci si aspetterebbe di trovare assegnato alla campata dell'Assunta. Questo disassamento si spiega, forse, con la necessità di allineare l'altare dedicato all'Assunta – lungo una retta passante per l'altare maggiore – all'unico altro elemento asimmetrico dell'area presbiteriale, ovvero l'altare-custodia dell'immagine miracolosa della Vergine. Questa spiegazione non contrasta con la possibilità, propostami da Piva, di interpretare il trio composto da Sant'Ambrogio, San Giovanni Battista e Santa Maria Assunta come una sorta di *deesis* cittadina, con il Precursore in figura di Cristo. Un'ipotesi tanto più affascinante a fronte dei risvolti figurativi delle

---

<sup>8</sup> Mi sembra che una conferma di quest'ipotesi sia costituita dall'ordinazione capitolare con la quale, il 15 gennaio 1601, i fabbricieri inaugurano il cantiere decorativo delle navate laterali, per i cui altari viene ordinato che siano commissionate «le ancone de qualche Santi, come saria de Santi Antonino da Padoa, Ambrosio, Celso, Francesco de Paula, Francesco, Caterina da Siena...» (Regesto, doc. 122).

devozioni battistine nella Milano cinquecentesca, alle quali almeno alcuni dei fabbricieri non dovevano essere stati estranei<sup>9</sup>. Purtroppo però, mi pare che una spiegazione soddisfacente per quest'anomalia sia ancora di là da venire.

## 2.1

### Prima del 1540

#### maestro Gerolamo da Novara, Cesare Magni e maestro Giorgio

Il primo grande sforzo collettivo di decorazione del Santuario si consuma rapidamente, all'incirca fra il 1500 e il 1505, e interessa l'intero edificio allora appena ricostruito ex-novo sulle fondamenta del sacello visconteo, coincidente con l'attuale corpo centrale formato dall'area del coro, del presbiterio, del tiburio e della navata maggiore, nonché delle cappelle affacciate sui tiburietti. Di quest'impresa resta ben poco oltre i dati che è possibile racimolare dai documenti ma, come giustamente sottolineato dalla Riegel, i nomi degli artisti coinvolti – Agostino de Fondulis e Antonio Raimondi tra gli altri – e un paio di preziose testimonianze grafiche sono sufficienti per evocare un complesso composto da sculture e stucchi dipinti e dorati, allineato allo stesso gusto secondo cui, negli anni Ottanta del Quattrocento, era stata impostata la decorazione di Santa Maria presso San Satiro, un altro santuario di devozione mariana sorto a protezione e venerazione di un'immagine miracolosa, analogamente affidato alle cure di un corpo fabbriciale<sup>10</sup>.

Nei due decenni successivi, la sporadicità degli interventi pittorici all'interno del Santuario si spiega senza grandi difficoltà con il dirottamento di tutte le risorse disponibili, sia in

---

<sup>9</sup> La relazione fra le tante *Salomè con la testa del Battista* uscite dalle botteghe di Andrea Solario e Bernardino Luini e la committenza dei Cavalieri di San Giovanni Battista di Gerusalemme, poi di Malta, è spiegata da BINAGHI OLIVARI 1994, pp. 37-38; BINAGHI OLIVARI 2009 affronta poi il legame dello stesso ordine con la *Johannesschüssel*.

Nessuno invece, che io sappia, ha tentato una spiegazione della devozione, slegata da ragioni eponimiche, che deve stare all'origine del *Battesimo di Cristo* dipinto da Paris Bordone per Carlo da Rho (oggi alla Pinacoteca di Brera di Milano, Reg. Cron. 102), dotatore e fabbricere di Santa Maria presso San Celso, che teneva la tela appesa in casa.

<sup>10</sup> RIEGEL 1998, pp. 72-88; 2002, pp. 325-328; ZANI 2000. Le testimonianze grafiche più importanti sono le due sezioni conservate rispettivamente alla Bibliothèque Nationale de France di Parigi (Cabinet des Estampes, VB-20-FOL, f. 48) e all'Archivio di Stato di Novara (Raccolta de Pagave, f. 17).

termini economici che di maestranze, verso la costruzione degli altri ambienti che compongono l'edificio attuale: il triportico, le navate laterali e il deambulatorio.

Il 1 aprile 1518 «magistro Ieronimo da Novara et fiolo depintori» ricevono 9 lire, 7 soldi e 3 denari per aver dipinto «li angoli et capiteli de la prima volta a mane sinistra in l'intrare de la giexia» mentre «magistro Thomaxe da Lischa magistro da ligname» riceve 1 lira e 16 soldi «per opere 3 fatte per luii a soldi 12 l'una, per risegare et fare dicti anguli et capiteli» più altre 2 lire, 11 soldi e 3 denari spesi in «foye de stagno indorate, et cartoni, et stachete et filo de aramo»<sup>11</sup>. La somma abbastanza bassa denuncia la natura estemporanea dell'intervento, da ritenere forse più precisamente provvisoria: credo che l'unico modo per spiegare gli «anguli et capiteli» lignei dipinti, probabilmente integrati con inserti in foglia di stagno dorata, sia quello di immaginare delle vere e proprie imitazioni degli elementi bronzei già impiegati con successo nel triportico, un allestimento effimero – insomma – che permettesse di verificare l'adeguatezza della stessa soluzione nella decorazione interna del Santuario<sup>12</sup>.

Gerolamo da Novara potrebbe essere identificato con quel Gerolamo Tornielli che entro il 1519 firma HIERONIMVS DE / TORNIELIS NOVA/RIENSIS la decorazione delle volte di San Sebastiano a Biella e che, proprio come «magister Ieronimus de Novara», figura in veste di padrino al fianco di Eusebio Ferrari in un atto di battesimo redatto a Vercelli il 12 luglio 1522<sup>13</sup>. Che si tratti o meno di lui, nessuna traccia documentaria e men che meno materiale consente di ipotizzare un impegno più esteso o prolungato del pittore, anche se piacerebbe immaginare questo intervento come l'avvio di una campagna decorativa mirata ad estendere il ricco apparato di stucchi e dorature di inizio secolo alle volte delle navate laterali. Data l'intonazione assunta del corpo centrale nel corso della primissima fase del cantiere, il repertorio di grottesche messo in campo da Tornielli a Biella non sarebbe affatto stonato nel complesso del Santuario, «che nei primi due decenni del Cinquecento doveva essere quasi il manifesto di una corrente culturale indirizzata a spendere in moneta classicistica l'eredità bramantesca»<sup>14</sup>.

---

<sup>11</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Registro di cassa 1516-1520, 1 aprile 1518; RIEGEL 1998, p. 393, doc. 1518, 1.4.

<sup>12</sup> RIEGEL 1998, p. 116. Gli «anguli et capiteli» bronzei per l'interno del Santuario sono realizzati però solo a partire dal 1543: RIEGEL 1998, p. 123.

<sup>13</sup> Per Gerolamo Tornielli da Novara: ROMANO 1983-1984, pp. 142-143 (nota 8), 144 (nota 27); NATALE 2003, pp. 24-25; NATALE 2013, pp. 218-220.

<sup>14</sup> FERRARI 1970, p. 178.

Risulta forse meno provvisoria, ma non meno occasionale, la presenza di Cesare Magni, che il 10 febbraio 1526 è ricompensato 6 lire «per havere luii facto una figura di Santa Apolonia in suxo una tavorella granda et posto suxo lo altare de dicta Sancta»<sup>15</sup>. In questo caso si ha l'impressione che i fabbricieri, dovendo far fronte a tutte le necessità del Santuario, quelle devozionali incluse, giochino al ribasso laddove possibile: a una somma del genere non dev'essere corrisposto un lavoro di grandi dimensioni, e la stessa scelta di ricorrere a Cesare Magni – pur segnalando un aggiornamento di gusto in direzione dell'ambito leonardesco – denuncia pretese qualitative e inventive di non altissimo livello da parte dei committenti.

Del resto l'esame dei libri contabili permette di affermare con sicurezza che dal 1528, cioè da quando Cristoforo Lombardo risulta assunto come architetto della Fabbrica, la priorità di cantiere è assegnata alla conclusione del rivestimento marmoreo dell'area presbiteriale. Inoltre, come ha giustamente evidenziato la Riegel, gli anni Trenta devono essere stati piuttosto complicati per la Fabbrica dal punto di vista finanziario, tanto da costringere i deputati a ricorrere più di una volta a donazioni straordinarie, provenienti anche dalla Fabbrica del Duomo e dal duca Francesco II Sforza<sup>16</sup>. Date queste premesse, è comprensibile come le spese destinate alle decorazioni pittoriche fossero ridotte allo stretto necessario.

Il pagamento di 1 lira e 12 soldi versati il 7 settembre 1532 a «maestro Giorgio pentore, per havere luii dipento una Madonna in Asumptione suxo una tilla nigra et posto allo altare novo dove hera la porta de le heremite», suona come un'ulteriore conferma in questa direzione: a giudicare dal costo, anche il manufatto realizzato in questa occasione doveva essere provvisorio o di scarsa qualità<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> SHELL 1995, p. 279, doc. 132; RIEGEL 1998, p. 402, doc. 1526, 10.2. L'unica altra attestazione a me nota dell'altare di Sant'Apollonia è contenuta nella visita pastorale di Carlo Borromeo nel 1576, dalla quale sembra di capire che si trovasse in una delle campate delle navate laterali: Regesto, doc. 113.

<sup>16</sup> RIEGEL 1998, p. 126, nota 4.

<sup>17</sup> RIEGEL 1998, p. 407, doc. 1532, 7.9. Concordo con RIEGEL 1998, p. 127, nota 9, nell'identificare questo altare con quello della cappella del tiburietto di sinistra, che ospita oggi l'*Assunzione* di Camillo Procaccini e che probabilmente ne sostituisce uno precedente, dedicato a Santa Caterina (RIEGEL 1998, pp. 64-67). Per le attestazioni cinquecentesche dell'altare vedi RIEGEL 1998, p. 117, nota 39, che non sembra però rilevare l'esistenza di un romitaggio femminile nei pressi del Santuario – dal quale il nome dell'altare – documentato già negli anni Novanta del Quattrocento: RIEGEL 1998, pp. 338, 341-342, 344, docc. 1493, 27.2 e 14.10, 1494, 4.3 e 20.11.

Purtroppo i dati a disposizione per avanzare un'identificazione persuasiva di maestro Giorgio con Giorgio da Saronno – un pittore del quale si contano più atti notarili che opere, la cui attività sembra svolgersi principalmente a Milano incrociando i percorsi della bottega di Bernardino Luini – sono insufficienti<sup>18</sup>. Ed è un peccato considerato che sia Giorgio che Cristoforo Lombardo sono attestati nel Santuario della Beata Vergine dei Miracoli di Saronno prima del 1533<sup>19</sup>: maturati i tempi per riavviare il cantiere decorativo, ma passato ormai di moda il gusto tardoquattrocentesco che ne aveva caratterizzato gli esordi, non mi stupirebbe se l'architetto avesse suggerito ai fabbricieri di prestare attenzione a quanto si andava facendo proprio allora nel santuario di provincia, tra Luini e Gaudenzio Ferrari, allo scopo di individuare un nuovo e più moderno modello al quale conformarsi. Esperienze del genere si sarebbero potute replicare anche in Santa Maria presso San Celso se l'inizio degli anni Trenta non fosse coinciso, oltre che con la morte di Luini (1532) e con le difficoltà finanziarie, non da ultimo con le incertezze di un panorama politico che vedeva il Ducato transitare proprio in quel momento dal dominio sforzesco al governatorato spagnolo. Circostanze capaci di frustrare anche i più ambiziosi progetti, ipotetici o reali che fossero, costringendo forse i fabbricieri ad accontentarsi – per il momento – della collaborazione occasionale di qualche economico e attardato maestro minore, per quanto pur sempre gravitante nella vasta costellazione luinesca.

La mancanza di evidenze documentarie e materiali non permette di spingere tanto più in là di così le congetture sull'orientamento artistico di un cantiere che, in ogni caso, lungo il corso degli anni Venti e Trenta si qualifica come evidentemente discontinuo.

---

<sup>18</sup> Per Giorgio da Saronno: CAIRATI 2011-2012, pp. 29-30, nota 64.

<sup>19</sup> Per Cristoforo Lombardo al Santuario di Saronno: SEVESI 1926, p. 104; SACCHI 2005, II, p. 441, nota 164.

## 2.II

1540-1544

### Gaudenzio Ferrari, Andrea de Conti, Alessandro Bonvicino detto il Moretto, Cristoforo Bossi e Calisto Piazza

Il più antico intervento decorativo concluso nel deambulatorio del Santuario è la messa in opera del *Battesimo di Cristo* dipinto da Gaudenzio Ferrari per la campata mediana, dedicata a San Giovanni Battista. La data di realizzazione della tavola non deve distare molto dal 26 dicembre 1539, giorno in cui il fabbricere Marco Antonio Castelletto dona al Santuario, anche a nome dei fratelli Francesco e Gerolamo, un fitto livellario di 75 lire e 10 soldi «ob singularem amorem quem habent ipsi domini fratres erga sacelum dicte ecclesiam», destinato – come si deduce da documenti più tardi – al mantenimento di una cappellania istituita proprio presso l'altare di San Giovanni Battista, nella «capellam ornatam sub nomine magnificorum dominorum de Casteletto»<sup>20</sup>.

I contorni delle circostanze che portano il *Battesimo* di Gaudenzio in Santuario sono ancora sfocati, ma sembra ragionevole affermare che l'intera faccenda si svolga per vie private. Della tavola infatti non resta traccia nella contabilità della Fabbrica, onnipresente mediatrice nella realizzazione di stucchi, affreschi e ancone del deambulatorio.

Dopo quasi un decennio in cui i libri contabili non registrano altro che stipendi per *piachapredi e magistri* o consegne di *marmore bastardo*, il cantiere decorativo del deambulatorio può considerarsi ufficialmente inaugurato il 12 giugno 1540, quando «magistro Andrea di \* \* \* et suo fiolo» ricevono dal tesoriere Aymo Rainoldi 25 lire e 6 soldi «contati a loro per saldo delle sue opere a fare il stucco». Lo stuccatore, il cui cognome è omissis, è Andrea de Conti detto Mantovano, già attivo nei cantieri giulieschi di Palazzo Te e Palazzo Ducale a Mantova, qui al suo debutto milanese, quasi certamente promosso da Cristoforo Lombardo. Né il libro mastro né il registro di cassa giornaliera precisano l'entità delle «opere» realizzate da Andrea che, sebbene a Mantova sia impegnato in qualità di *stuchin* o *stuchèr*, ovvero di stuccatore incaricato principalmente della replica di ornati realizzati a stampo, avvia probabilmente in quest'occasione la sua produzione in veste di artista autonomo<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Regesto, doc. 1; Scheda 1.

<sup>21</sup> Regesto, doc. 2; Scheda 2.



A sei mesi di distanza, l'11 dicembre 1540, la fabbrica versa 495 lire a «magistro Allexandro pictore, per pentura de una capella», anticipo che viene saldato nei libri contabili solamente il 6 gennaio 1543 con 220 lire corrisposte «a magistro Allexandro pictore sine alli 15 dicembre 1541»<sup>22</sup>. Ricostruendo il modello della prassi di cantiere dalla documentazione d'archivio, si può affermare che gli interventi di uno stuccatore e di un pittore attivi nella stessa campata si susseguono a una distanza variabile da un minimo di pochi mesi al massimo di un anno. Perciò, dall'identificazione di «magistro Allexandro» con Alessandro Bonvicino detto il Moretto, la cui firma ALEXA[N]DER MORETTVS BRIX[IENSIS] F[ECIT] compare sul cartiglio dipinto nell'angolo inferiore sinistro della *Conversione di Saulo*, deriva la certezza che fra il 1540 e il 1541 il pittore bresciano e lo stuccatore mantovano cooperano alla realizzazione dell'intero apparato decorativo della prima campata sinistra del deambulatorio, dedicata a San Paolo. Una collaborazione in senso stretto fra i due si può supporre, quantomeno, per la realizzazione del busto in stucco raffigurante *San Paolo* che funge da chiave di volta dell'ambiente: se Andrea dovesse aver avuto bisogno di un modello, questo dovrebbe essere stato fornito dal Moretto. Per quanto è possibile dedurre dai documenti infatti, nessun altro pittore è implicato in quest'impresa: al fianco di Andrea è attestato il figlio Bartolomeo, ma è praticamente impossibile sbilanciarsi sulla partecipazione della bottega del Moretto<sup>23</sup>.

La scarsa conoscenza sull'attività e sui committenti milanesi del Moretto, nonché il fatto che i libri contabili non registrino alcun mediatore nelle transizioni fra la Fabbrica e il pittore, inducono a ipotizzare che la sua convocazione spetti a uno dei fabbricieri. Mi domando in questo senso quanto pesi, perlomeno nella scelta del soggetto, la figura di Giovan Tommaso Rotula, fedelissimo seguace di Ludovica Torelli, fondatrice delle suore angeliche di San Paolo Converso<sup>24</sup>.

Stando alle non meglio specificate «Storie Milanesi» menzionate da Giuseppe Antonio Sassi (1765), nell'agosto del 1541, durante il soggiorno a Milano seguito al suo primo ingresso trionfale in città, l'imperatore Carlo V avrebbe dirottato «il treno della sua imperiale Maestà» per sostare in Santa Maria dei Miracoli, avendo così probabilmente modo

---

<sup>22</sup> Regesto, docc. 3, 9; Scheda 3.

<sup>23</sup> Per Bartolomeo de Conti vedi: Schede 2, 7. I pochi contributi relativi alla bottega di Moretto scarseggiano sia dei dati documentari che delle evidenze stilistiche probanti necessarie alla costruzione di un quadro attendibile: BEGNI REDONA, FUSARI 2004; *Pittori* 2014.

<sup>24</sup> Scheda 3; Appendice 3.III, Giovan Tommaso Rotula.

di vedere la campata di San Paolo a lavori quasi ultimati, e il resto del cantiere del deambulatorio in pieno fermento<sup>25</sup>.

A partire dal luglio del 1540 e fino al maggio del 1543 infatti, i libri contabili registrano diverse voci di spesa che testimoniano l'avanzamento complessivo dei lavori: oltre ad alcuni pagamenti per generiche consegne di ferro, legna e calcina, figurano quelli per cinque «schossi [davanzali] de fenestra de marmore bastardo» e per un «capellino» (forse un cornicione), alcuni pagamenti a maestro Pietro da Molgora per aver realizzato tredici ferrate, a frate Pietro Martire di Sant'Eustorgio per sei vetrate con i corrispettivi telai e per un paio di oculi di vetro, e infine al fonditore Giovanni Antonio Busca detto il Ciochino per aver portato a termine i primi «roxoni et capitelli» in bronzo del retrocoro<sup>26</sup>. Le registrazioni più interessanti di questo periodo riguardano però i pagamenti del 1 ottobre

---

<sup>25</sup> Non sono ancora riuscito a identificare le «Storie Milanesi» cui fa riferimento SASSI 1765, pp. XLIII-XLIV: «Il primo [fra i regnanti che visitarono il Santuario], di cui ci abbiano lasciata memoria, col registrarne il nome, le Storie Milanesi, fu l'invitto Augusto Monarca Carlo Quinto della pietosissima Austriaca stirpe. Meditava Egli nell'anno MDXLI la generosa Impresa di portare la guerra con un poderoso marittimo Esercito su le spiagge Affricane di Algeri, [...] passò alla nostra Metropoli, ricevuto con quella pompa di onore, che far si potea da una sì illustre Città ad un Principe così grande. Le circostanze scabrose, nelle quali trovavasi allora l'Imperio, obbligarono la di Lui innata affezione alla Regina del Cielo a procurarsi il Padrocinio della medesima, né altro Tempio seppe scegliere per implorare la felicità de' suoi Regni, fuorché il dedicato a Maria presso S. Celso, qui trasferendosi con tutto il treno della sua imperiale Maestà, per dimostrare in faccia del Popolo, quale fiducia Egli avesse di ottenere favorevole Rescritto alle umili sue preghiere in questo Celebre Santuario».

Rispetto agli ingressi trionfali di Carlo V a Milano, non ci sono novità dopo: LEYDI 1990.

<sup>26</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Registro di cassa 1534-1557, ff. 110 (31 luglio 1540 «per ferro vecchio venduto a magistro Petro da Molgora» e «a magistro Petro da Molgora per ferro lavorato in tre ferrate»), 114 (28 dicembre 1540 «a frate Petro Martire di Santo Eustorgio per due invidiate et diverse altre chosse»), 116 (29 gennaio 1541 per un acquisto di legna e calcina), 117 (12 marzo 1541 «a magistro Petro ferraro per tre ferrate»), 118 (5 marzo 1541 «per duoi schossi de fenestra de marmore bastardo»), 119 (14 maggio 1541 «a magistro Petro per due ferrate per le fenestre delle giexa»), 120 (8 giugno 1541 «per scossi 3 de fenestra» e 2 luglio 1541 «per quattro tellari per le invidiate»), 121 (16 luglio 1541 «a frate Petro Martire di Santo Eustorgio per manifattura de due invidiate et uno ochio di vedro»), 122 (10 settembre 1541 «a frate Petro Martire di Santo Eustorgio per due invidiate et diverse altre spexe»), 123 (1 ottobre 1541 «per far Pochio de la gexa»), 124 (5 novembre 1541 «manifattura del capellino L. 55»), 127 (21 gennaio 1542 per un acquisto di calcina), 129 (1 aprile 1542 «per ferrate 3 per la fabrica»), 130 (27 maggio 1542 «per duoi tellari per le invidiate»), 131 (17 giugno 1542 «per la exentione de centinaia 30 calzina hauta dal sostero della calzina a Gera d'Adda»), 133 (2 settembre 1542 «a frate Petro Martire de Santo Eustorgio per ferro per le invidiate et calzina»), 135 (4 novembre 1542 «per ferro vecchio» e «per due ferrate»), 137 (6 gennaio 1543 «al compagno di frate Petro Martire di Santo Eustorgio»), 146 (19 maggio 1543 «al magistro che fa li roxoni et capitelli»).

1541 per la «conzatura di l'anchona» e del 10 settembre e dell'8 ottobre dello stesso anno a un certo Alberto *pentor* per lavori non meglio specificati<sup>27</sup>. Credo che i due capi di spesa siano correlati fra loro e, dal momento che a queste date il Moretto non dovrebbe aver ancora terminato la decorazione della campata di San Paolo, sono convinto che entrambi siano da riferire alla messa in opera del *Battesimo* di Gaudenzio, per il quale si verrebbe così a stabilire un *ante quem* estremamente ravvicinato alla data di realizzazione.

Il maestro Alberto coinvolto nella messa in opera del *Battesimo* potrebbe essere perciò identificato con Alberto Meleguli da Lodi, «depentor in Milano» attivissimo nel Santuario di Saronno dall'inizio degli anni Venti fino alla seconda metà degli anni Quaranta, documentato in veste di doratore proprio al fianco di Gaudenzio nel Duomo di Milano il 18 marzo 1539<sup>28</sup>.

Quando ormai il *Battesimo* deve trovarsi sull'altare di San Giovanni Battista e la decorazione della campata di San Paolo dev'essere conclusa, il 10 giugno 1542 Andrea de Conti e il pittore Cristoforo Bossi ricevono rispettivamente 27 lire e 10 soldi e 55 lire per lavori non specificati, cui si aggiungono il 26 agosto seguente altre 70 lire versate a Cristoforo e, l'anno successivo, 110 lire corrisposte dal fabbriciere Ottaviano d'Adda al «maestro del stucho» in saldo del conto relativo al 1542 e, fra gennaio e giugno del 1543, 188 lire, 10 soldi e 6 denari corrisposte dal tesoriere Aymo Rainoldi a Cristoforo Bossi «per la sua opera fatta a dipingere una capella»<sup>29</sup>. Secondo una formula di collaborazione da immaginare sulla falsariga di quella stretta nel 1540-1541 con il Moretto, nel 1542 Andrea de Conti è perciò impegnato nella decorazione della campata di San Pietro al fianco di Cristoforo Bossi, che firma e data gli affreschi XPO[PHOR]VS BOSSIVS MEDIOL[ANENSIS] PINXIT 15(43) nel grande cartiglio dipinto sulla parete, a destra della finestra<sup>30</sup>.

L'assenza di un altare nella campata di San Pietro e – paradossalmente – l'attività pressoché esclusivamente milanese di Cristoforo, non favoriscono la formulazione di ipotesi concrete sui rapporti che possono aver portato il pittore a lavorare in Santuario.

Nel frattempo, il 3 settembre 1542 i fabbricieri si riuniscono per concordare secondo quali termini ingaggiare Calisto Piazza «ad depingendum capellam Sancti Hieronymi». La condizione imposta al pittore è una sola: se l'opera fosse risultata «in maiori excellentia

---

<sup>27</sup> Regesto, docc. 4-5.

<sup>28</sup> Scheda 1.

<sup>29</sup> Regesto, docc. 6-7, 9-10.

<sup>30</sup> Schede 2, 4.

quam alia depincta sub nomine Sancti Pauli, solvatur in pretio quo illa fuit soluta, si vero erit conformis arbitrio prefatorum magnificorum domini deputatorum», mentre se fosse risultata «in minori excellentia, quod nihil ei solvatur»; chiarito questo punto, il fabbriciere Giuliano Piatti è investito della «provincia [...] scribendi et adducendi dictum pictorem»<sup>31</sup>. Sospetto che gli interessi lodigiani di Giuliano possano aver avuto un certo peso nella nomina, ma va anche precisato che, diversamente da quanto creduto finora, Calisto era già stato attivo a Milano, e poteva perciò aver già stretto conoscenza con altri fabbricieri<sup>32</sup>.

Il 5 gennaio 1544 la Fabbrica versa 369 lire a «Calisto pentor da Lode» senza specificare la natura del lavoro retribuito<sup>33</sup>. Senza dubbio il pagamento è da collegare alla decorazione della campata di San Gerolamo, ma credo che si tratti solamente di una parte del compenso pattuito. In questo caso un riscontro sui libri contabili è impossibile: le registrazioni del libro di cassa saltano senza soluzione di continuità dalla fine del 1544 all'inizio del 1548, e il corrispettivo libro mastro non contiene – come ci si aspetterebbe – una pagina appositamente dedicata dal tesoriere a rendicontare i rapporti di credito e debito con il pittore lodigiano. Tuttavia il 14 febbraio 1546 Calisto scrive a Giuliano Piatti – «molto magnifico signore et patrono mio» – sostenendo che «a me non he stato dato danari niuno, in ultimo per non eser in quel tempo a Milano, che sono dati per l'ornamento». Per provare il mancato saldo, il pittore ricorre alla testimonianza del «mio desipulo, [il quale] non mi [h]a saputo dir altro che messer Bernardo Giramo [prioro della Fabbrica] li dete vinticinque testoni, io [ho] bene questa memoria che mi dise non eremo forniti de pagar». Calisto ricorda inoltre che «in quel tempo fo dito da li signori fabricer a me che doveva far una altra chapela», ammettendo però che «io la lasiai pasar chosì de giorno in giorno, tanto che mi [è] schapato ogni cosa de memoria, per tanto non so dir altro, et con questo a vostra signoria per infinite me rachomando a la sua bona gratia»<sup>34</sup>.

La lettera certifica anzitutto l'avvenuta decorazione di una campata, quella di San Gerolamo, il cui apparato di stucchi dev'essere portato a termine da Andrea de Conti entro la fine del 1542, così da giustificare l'alta somma versata in saldo allo stuccatore quello stesso anno. Dal punto di vista di Calisto, più che a una soluzione immediata del credito – operazione forse avvenuta, ma impossibile da provare a causa delle lacune nei registri contabili – la lettera sembra invece mirare a verificare la possibilità di ricevere un nuovo

---

<sup>31</sup> Regesto, doc. 8.

<sup>32</sup> Scheda 5.

<sup>33</sup> Regesto, doc. 13.

<sup>34</sup> Regesto, doc. 16.

incarico dalla Fabbrica: purtroppo per il lodigiano però, a queste date la prima tranche di decorazione delle campate del deambulatorio risulta ormai conclusa.

Volendo tracciare un bilancio del quadriennio 1540-1544, organizzativamente il cantiere decorativo sembra presentarsi come una macchina ben collaudata: i pittori coinvolti subentrano l'uno all'altro senza intoppi, realizzando interventi la cui omogeneità complessiva, a fronte delle discontinuità linguistiche e qualitative, è garantita dalla presenza costante di Andrea de Conti. Resta il dubbio di quanto pesi, nelle scelte che definiscono l'orientamento di gusto e lo sviluppo materiale del cantiere, la presenza di Cristoforo Lombardo, certo incaricato dai fabbricieri di monitorare l'avanzamento dei lavori.

In questo momento Cristoforo si trova a sovrintendere la decorazione di un ambiente che non ha ideato e che dipende in maniera evidente, sia dal punto di vista architettonico che da quello funzionale, dal deambulatorio del Duomo di Milano, con il quale quello di Santa Maria presso San Celso deve condividere fin dalla fase progettuale la presenza di altari nonostante l'assenza di vere e proprie cappelle<sup>35</sup>. Sotto la sua direzione il rimando al Duomo è ulteriormente ribadito grazie all'adozione delle chiavi di volta figurate, un elemento pertinente a un repertorio di arredo ecclesiastico di stampo tardogotico, tipico dell'architettura solariana, il cui utilizzo risulta anomalo alla metà del Cinquecento<sup>36</sup>. L'impronta prettamente cittadina è combinata però con elementi più spiccatamente romani e anticheggianti, anche questi introdotti in Santuario prima dell'assunzione del Lombardo, che si limita perciò a mantenerli, accettandoli nel programma decorativo dell'interno: gli abbondanti rivestimenti marmorei, e soprattutto i rosoni e i capitelli bronzei ispirati a quelli

---

<sup>35</sup> La relazione fra i deambulatori del Santuario e del Duomo è individuata già in RIEGEL 1998, pp. 265-267. Per una panoramica sintetica ma non sempre esatta sugli altari del deambulatorio del Duomo, oggi scomparsi: G. B. Sannazzaro, in *Il Duomo* 2001, pp. 14-25.

Il deambulatorio è un elemento architettonico dalla tradizione complessa e per nulla univoca (PIVA 2012), che conosce una certa fortuna nel Cinquecento grazie ai progetti bramanteschi per la Basilica di San Pietro a Roma (THOENES 2012, in particolare pp. 316-318 per il legame con precedenti milanesi e per un'utile specifica terminologica). È bene specificare che il deambulatorio di Santa Maria presso San Celso non sembra aver mai assunto una funzione particolare nelle pratiche di venerazione dell'immagine miracolosa della Vergine: questa infatti, custodita alla base dell'altare addossato al pilastro sinistro del tiburio in prossimità dell'altar maggiore (per il quale: VENTURELLI 2005), è comodamente accessibile dalla navata centrale.

<sup>36</sup> Non mi sembra che qualcuno abbia rilevato l'anomalia costituita, all'altezza degli anni Quaranta-Sessanta del Cinquecento, dalla realizzazione di chiavi di volta figurate, un elemento oggi reperibile a Milano – oltre che in Duomo – solamente nelle chiese che conservano ancora tracce di una fase solariana (per esempio: Sant'Eustorgio, Santa Maria delle Grazie, Santa Maria Incornata o San Pietro in Gessate).

di pliniana memoria del Pantheon<sup>37</sup>. Nel deambulatorio viene così a crearsi una commistione non dissimile da quel «revival paleocristiano e splendore pagano» che Bruno Adorni ritiene qualificante della più tarda ristrutturazione giuliesca del Duomo di Mantova<sup>38</sup>.

Difficile dire se l'ideazione dell'impaginazione a stucco delle volte del deambulatorio spetti a Cristoforo o ad Andrea, o piuttosto alla collaborazione fra i due: si tratta di uno degli elementi più innovativi di questa fase del cantiere, non solo da un punto di vista stilistico ma anche da quello registico, per la capacità di fornire una base omologante ai diversi interventi pittorici e di conseguire un'armonizzazione fra il deambulatorio e il corpo centrale, dove la presenza di sculture e stucchi è in quel momento preponderante.

Se il funzionamento del cantiere e la sua impostazione generale possono essere inquadrati con un buon grado di approssimazione, risulta ben più complicato precisare le circostanze che portano il Moretto, Cristoforo Bossi e Calisto Piazza a collaborare alla decorazione del Santuario. Fatta eccezione per il caso di Gaudenzio, che precedendo l'avvio del cantiere vero e proprio ne resta in un certo senso escluso, il mancato reperimento delle tracce dei meccanismi che normalmente regolano le dinamiche della committenza non ha consentito finora di individuare dei nomi da candidare con sicurezza al patronato delle campate di San Paolo, San Pietro e San Gerolamo, facendo ricadere perciò la scelta dei pittori direttamente sui membri della Fabbrica. Di contro, la brevità della loro permanenza in Santuario, la prontezza con la quale i tre si avvicendano l'uno all'altro, e soprattutto il fatto che i libri contabili ne registrino le prestazioni senza prevedere l'apertura di conti nominali, denuncia l'assenza di un progetto a lungo termine, del genere cioè che ci si aspetterebbe da una fabbrica e che sarà infatti adottato negli anni Cinquanta e Sessanta. Come lasciano supporre alcuni indizi raccolti per la campata di San Paolo, e più concretamente sia la delibera relativa all'assunzione di Calisto Piazza che le lettere scritte dallo stesso, bisogna concludere che la committenza delle prime tre campate spetti sostanzialmente alla Fabbrica, con un peso determinante da riconoscere – all'interno dell'assemblea – ad alcuni dei deputati, ora per la scelta del soggetto ora per quella del pittore.

I pittori scelti dai fabbricieri – Gaudenzio compreso – non sono certo né artisti alle prime armi né degli sconosciuti nel contesto milanese, e si dimostrano tutti aggiornati – chi più,

---

<sup>37</sup> Plinio, *Naturalis Historia*, XXXIV, 13; RIEGEL 1998, pp. 232-233.

<sup>38</sup> ADORNI 2012, pp. 143-148.

chi meno intelligentemente – sulle novità manieriste. La loro scelta qualifica perciò i fabbricieri della prima metà degli anni Quaranta come un circolo di committenti sintonizzati sulle frequenze di gusto dettate dalla reggenza di Alfonso d'Avalos, nella cui orbita gravitano effettivamente alcuni di loro.

L'accoglienza positiva riservata il 4 febbraio 1543 dai fabbricieri all'ambasceria del loro collega Ludovico del Conte per conto di un anonimo nobile, che «offerentis facere et dare anchonam depinctam pro una capella in ecclesia Sancte Marie Sancti Celsi [...] in qua sit depincta figura Sancte Marie Magdalene in deserto»<sup>39</sup>, rientra ancora in una prospettiva priva di progettualità globale, nella cui indeterminatezza gioca certamente anche l'onere delle spese, interamente caricate sul bilancio della Fabbrica.

Una nuova fase del cantiere sembra aprirsi perciò quando l'11 agosto 1545 i fratelli Castelletto ratificano la donazione del fitto livellario promesso più di cinque anni prima e, a distanza di pochi mesi, l'11 ottobre Renato Trivulzio richiede l'assegnazione di «duas capellas quas permittant nominari et nominentur una videlicet sub titulo Sancti Renati et altera sub titulo Assumptionis Gloriosissime Virginis Marie, in quibus et circa ornatum earum ultra expensas et ornamenta facta per fabricerios, expendant ex bonis et hereditate meis scuta quingentum auri»<sup>40</sup>. I fondi stanziati dalla donazione dei Castelletto sarebbero stati disponibili di lì a un paio d'anni, mentre per usufruire di quelli legati da Renato Trivulzio la Fabbrica avrebbe dovuto aspettare ancora un decennio. È probabile però che i deputati cominciassero fin da subito a prospettare l'avvio di una campagna decorativa organica, da affidare cioè ad un unico pittore, forse proprio Calisto Piazza, il quale a pochi mesi di distanza ricordava infatti che «fo dito da li signori fabricer a me che doveva far una altra chapela».

Stranisce quindi, come forse strani Calisto, che di punto in bianco non solo il cantiere decorativo del deambulatorio ma l'intera Fabbrica del Santuario cadesse in un'inspiegabile stato di immobilità totale, che si sarebbe protratto fino al 1553<sup>41</sup>.

---

<sup>39</sup> Regesto, doc. 11; non esistono altre tracce di questa ancona.

<sup>40</sup> Regesto, doc. 15

<sup>41</sup> RIEGEL 1998, p. 132, ma basta far scorrere il regesto compreso fra queste due date (pp. 413-415) per accorgersene.

## 2.III

1553-1556

### Andrea de Conti e Calisto Piazza

Il 7 settembre 1550, in piena fase di stallo del cantiere, Carlo da Rho stipula una convenzione con i fabbricieri, della quale resta purtroppo solamente la registrazione nella rubrica del notaio Nicolò Vignarca<sup>42</sup>. Da un passaggio del testamento rogato il 3 settembre 1553, nel quale Carlo chiede «que cadaver meum sepeliatur in capella Sancti Rochi et Hieronimi constructa nomine meo in ecclesia Sancte Marie Sancti Celsi Mediolani»<sup>43</sup>, si può supporre che l'accordo fosse collegato con l'assegnazione del patronato e la decorazione della cappella di San Rocco, ipotesi che trova del resto conferma nel versamento di 900 lire erogato dagli eredi di Carlo fra il marzo del 1554 e il giugno del 1556 «per causa della fabrica della capella erretta in detta chiesa ad istanza del detto signor Rho sotto il titolo de Santissimi Girolamo e Rocco»<sup>44</sup>.

Parte delle 900 lire è certamente destinata dai fabbricieri a coprire le spese affrontate nel frattempo per la decorazione della cappella: 110 lire versate fra l'aprile e il settembre del 1553 ad Andrea de Conti per la realizzazione degli stucchi, e altre 385 lire a Calisto Piazza fra il maggio del 1553 e l'agosto del 1554 per la realizzazione degli affreschi e delle dorature<sup>45</sup>. Non saprei dire come sia stato speso il resto della somma: di certo non per pagare la pala d'altare, realizzata all'incirca cinque anni più tardi e senza impegno economico da parte della Fabbrica<sup>46</sup>; piuttosto, almeno in parte, in risarcimento dei costi di decorazione del tiburietto meridionale, antistante alla cappella di San Rocco, dove Andrea e Calisto lavorano nello stesso periodo, senza soluzione di continuità, ricevendo rispettivamente 275 lire e ben 990 lire<sup>47</sup>.

---

<sup>42</sup> Regesto, doc. 17.

<sup>43</sup> Regesto, doc. 20.

<sup>44</sup> Regesto, doc. 34. Diversamente dalle 137 lire e 10 soldi versati dagli eredi già alla fine del 1553 in esecuzione di una donazione *semel tantum* disposta per testamento da Carlo, rientra nel conteggio delle 900 lire destinate alla decorazione della cappella anche il credito di 200 lire ceduto da Agnese Vismara a Paola Visconti, vedova di Carlo, e riscosso dalla Fabbrica presso Marco Vismara di Canegrate: Regesto, docc. 35-36, 72, 99.

<sup>45</sup> Regesto, docc. 18-19, 25; Schede 2, 6.

<sup>46</sup> Scheda 11.

<sup>47</sup> Regesto, docc. 18-19, 25; Schede 2, 6.



È probabile che il ritorno di Andrea in Santuario – a dieci anni dall'ultimo pagamento ricevuto dalla Fabbrica, dopo essere stato attivo in San Sigismondo a Cremona (1545-1546) e nel Duomo di Mantova (1546 e 1549), e nuovamente accompagnato dal figlio Bartolomeo – dipenda dall'intenzione, dei fabbricieri o di Cristoforo Lombardo, di mantenere per i nuovi ambienti un'impaginazione di stucchi omologa a quella delle campate del deambulatorio decorate all'inizio degli anni Quaranta<sup>48</sup>.

Per quanto riguarda la riconvocazione di Calisto invece, potrebbero aver pesato tanto l'accordo per «far una altra chapela» menzionato dal pittore nella sua lettera del 1546, rimasto forse in sospeso, quanto un rapporto pregresso del pittore con la famiglia di Carlo – che proprio nel 1553 figura in carica come fabbricere – per il quale disponiamo di attestazioni tarde e ancora tutte da verificare, soprattutto da un punto di vista cronologico<sup>49</sup>. Ma l'indicazione più interessante in proposito è fornita dal pittore stesso, che in una lettera del 4 settembre 1554 indirizzata a Ludovico del Conte, riferendosi al fabbricere sostiene che «vostra signoria [...] è stata causa de farmi venir a Milano»<sup>50</sup>.

Quali che siano stati i fattori determinanti del suo ritorno, comunque Calisto non sembra dover rendere conto a Carlo o ai suoi eredi: oltre che la lettera a Ludovico, anche l'accordo per la decorazione della cappella e del tiburietto stretto con Luigi Melzi e Marco Antonio Castelletto, perduto ma ricordato in un pagamento del 24 agosto 1544, così come una seconda lettera datata 4 settembre 1554 indirizzata allo stesso Marco Antonio, suggeriscono come sul piano operativo Calisto sia direttamente e pienamente sottoposto all'autorità della Fabbrica<sup>51</sup>.

I lavori alla cappella di San Rocco e al tiburietto meridionale aprono una nuova fase del cantiere decorativo del deambulatorio che, a differenza della precedente, si caratterizza per quella che potrebbe essere definita come una forma di collaborazione stabile fra le botteghe di Andrea e di Calisto, la seconda a seguire la prima per completare la decorazione di ambienti che la Fabbrica ha già assegnato o intende assegnare alle cure di un patrono.

Entro il settembre del 1553, infatti, Andrea conclude anche la stuccatura delle campate di San Giovanni Battista e di Sant'Ambrogio, stimate rispettivamente 181 lire e 10 soldi e 121

---

<sup>48</sup> Scheda 2. Non credo sia opportuno, per spiegare il ritorno di Andrea in Santuario, fare nuovamente leva sul rapporto con Cristoforo Lombardo, che pure figura aver stimato tutti gli stucchi realizzati da de Conti in questa seconda fase del cantiere: Regesto, doc. 18.

<sup>49</sup> Scheda 6; Appendice 3.III, Carlo da Rho.

<sup>50</sup> Regesto, doc. 26.

<sup>51</sup> Regesto, docc. 25-27.

lire<sup>52</sup>, le stesse per le quali Calisto realizza affreschi e dorature ricevendo 555 lire e 10 soldi fra il settembre del 1554 e il luglio del 1555 per la campata di San Giovanni Battista – che data MDLV – e altre 258 lire e 10 soldi entro l'ottobre del 1555 per quella di Sant'Ambrogio<sup>53</sup>. Come per la cappella di San Rocco, anche in questi due casi il pittore non è incaricato di realizzare le ancone: nel primo perché l'altare ne è già dotato, nel secondo perché a queste date la campata risulta ancora sprovvista di un patronato<sup>54</sup>.

Il 3 aprile 1555, mentre Calisto lavora alla campata di San Giovanni Battista, Isabella Borromeo versa alla Fabbrica parte delle 2.750 lire promesse dal defunto marito Renato Trivulzio nel 1545 «per uno legato [...], qual van[n]o per hordenare due capelle in la giesa della Madona de Santo Celso»<sup>55</sup>. Il 5 luglio 1556 – dopo averne discusso con la vedova Isabella e il genero Luigi Visconti<sup>56</sup> – i deputati stabiliscono l'assegnazione agli eredi Trivulzio delle campate di Santa Maria Assunta e di San Gregorio Magno, cioè «illas duas capellas existentes in navi dicte ecclesie, que est penes ecclesiam Sancti Celsi, et que sequuntur immediate capellam ornatam sub nomine magnificorum dominorum de Casteletto [la campata di San Giovanni Battista], et que sunt a manu sinistra existentes in capella eorum dominorum de Casteletto respicientes per templum ad portam, scilicet inter eam dominorum de Casteletto et designatam a domino Francisco de Casate de la Secchia zoielario [la campata di San Francesco]»<sup>57</sup>.

In realtà la seconda delle due campate è già stuccata entro la fine di ottobre del 1555, quando Andrea de Conti riceve 165 lire «per fare instucare la capella de Sancto Gregorio»<sup>58</sup>,

---

<sup>52</sup> Regesto, doc. 18.

<sup>53</sup> Regesto, docc. 25, 31-32.

<sup>54</sup> Per la campata di San Giovanni Battista, sottoposta dal 1539 al patronato dei fratelli Castelletto e dotata del *Battesimo di Cristo* di Gaudenzio Ferrari (1540-1541), vedi sopra; per quella di Sant'Ambrogio, assegnata alle cure di Cristoforo Appiano nel 1564 e dotata del *Congedo di Cristo* di Carlo Urbino (1566), vedi più avanti al sottocapitolo 2.IV; Schede 1, 14.

<sup>55</sup> Regesto, docc. 15, 30. Il saldo del legato avviene in più versamenti ed è concluso solamente dagli eredi di Isabella nel 1569: Regesto, doc. 106.

<sup>56</sup> Luigi Visconti, figlio di Galeazzo, marito di Lucia Trivulzio e conte di Busto Arsizio dal 1531, muore a Lione nel 1564 senza eredi maschi: MAFFIOLI 1998, p. 39 nota 25. Per un'ipotesi in merito ai suoi interessi artistici: SACCHI 2005, I, p. 191 nota 70. Un ritratto di Luigi è riprodotto in bianco e nero da BENDISCIOLI 1957, p. 116 (che in didascalia lo segnala come di proprietà Crivelli). A Lucia è dedicata una – forse due – delle *Stanze* incluse nelle *Pompe* di RAINERI 1553, pp. 164, 171.

<sup>57</sup> Regesto, doc. 43. Per l'assegnazione della campata di San Francesco alle cure dell'orafo Francesco Casate detto della Secchia vedi più avanti al sottocapitolo 2.IV; Scheda 12.

<sup>58</sup> Regesto, doc. 40.

mentre gli affreschi – per i quali stranamente manca qualsiasi traccia documentaria – devono essere realizzati da Calisto l'anno successivo, come certifica la data MDLVI apposta sul cartiglio della chiave di volta della lunetta<sup>59</sup>. La decorazione della campata di San Gregorio Magno è conclusa probabilmente entro la fine di giugno siccome dal luglio al novembre del 1556 il pittore figura impegnato prima nella campata di Sant'Agostino e poi in quella di Santa Maria Assunta, per le quali riceve complessivamente circa 1.150 lire<sup>60</sup>. Escludendo la campata di Sant'Agostino, sprovvista di altare, neanche stavolta Calisto riceve incarichi relativi alla realizzazione delle ancone, affidata, probabilmente già sul finire del 1556, a Carlo Urbino<sup>61</sup>.

L'autografia degli stucchi delle ultime due campate affrescate da Calisto è uno dei problemi irrisolti di questa seconda fase del cantiere del deambulatorio. Dopo la riscossione del pagamento dell'ottobre del 1555 si perde infatti ogni traccia di Andrea de Conti, e lo stuccatore che opera nelle campate di Sant'Agostino e Santa Maria Assunta, per quanto sembri lavorare a partire da modelli prodotti o desunti da Andrea, risulta qualitativamente inferiore a questo, soprattutto per quel che riguarda la resa plastica delle figure delle chiavi di volta<sup>62</sup>.

Gli stucchi della campata di San Gregorio costituiscono perciò l'ultima prova del secondo periodo di attività di Andrea in Santuario, caratterizzato da una continua variazione del repertorio decorativo e dell'articolazione generale del modello di impaginazione delle volte elaborato dieci anni prima, e soprattutto dall'impegno nello studio di elementi di sempre maggior volumetria destinati a occupare e risolvere l'area dei peducci<sup>63</sup>.

Questa seconda tranche di lavori in Santuario rappresenta un momento particolarmente felice anche all'interno della produzione di Calisto che, al consueto repertorio decorativo di putti e grottesche approntato per il cantiere dell'Incoronata di Lodi, affianca ora figure di Profeti e Sibille di sapore latamente michelangiotesco, nelle quali confluiscono anche spunti anatomici e cromatici derivati dal passaggio di Paris Bordone a Milano (1548-1551)<sup>64</sup>. La qualità sostenuta e il respiro monumentale che caratterizzano gli affreschi della lunetta della cappella di San Rocco e quelli della volta della campata di San Giovanni Evangelista,

---

<sup>59</sup> Regesto, doc. 42.

<sup>60</sup> Regesto, docc. 44-45, 48.

<sup>61</sup> Vedi più avanti al sottocapitolo 2.IV; Scheda 7.

<sup>62</sup> Schede 2, 7.

<sup>63</sup> Scheda 2.

<sup>64</sup> Schede 6, 7; ma per Paris Bordone vedi anche più avanti al sottocapitolo 2.IV; Scheda 11.

scemano però con il progressivo aumentare della partecipazione della bottega, il cui ruolo risulta preponderante all'altezza della campata di Sant'Ambrogio, salvo poi cedere nuovamente il passo all'intervento diretto di Calisto, per esempio, sulla volta della campata di San Gregorio Magno.

Gli affreschi delle campate di Sant'Agostino e di Santa Maria Assunta, unitamente a quelli della parete della campata di San Gregorio Magno, costituiscono invece un vero e proprio rebus. L'esame stilistico costringe infatti a riconoscere qui l'intervento – variamente esteso – di Carlo Urbino, che a queste date tuttavia non risulta ancora attestato sui libri contabili della Fabbrica. Scartando l'ipotesi di un rifacimento degli affreschi di Calisto, a distanza ravvicinatissima, credo sia necessario accettare l'idea che – almeno – nel 1556 Carlo sia uno dei *compagni* del lodigiano ricordati dai pagamenti.

Dopo il gennaio del 1557, saldati gli ultimi conti in sospeso, Calisto lascia il cantiere del Santuario. Sebbene manchino elementi sufficienti a dimostrarlo, non è difficile credere che nella chiusura dei rapporti con la Fabbrica abbia pesato l'accusa di appropriazione indebita di 2 migliaia di foglie d'oro – trovate «in la sua cassa» – rivolta dai deputati a Fulvio, figlio di Calisto, che fra il dicembre del 1556 e il gennaio del 1557 risulta detenuto per questa ragione nella prigione della Rocchetta di Porta Romana<sup>65</sup>.

L'apertura di un conto personale sul libro mastro della Fabbrica, il conseguente moltiplicarsi di rimandi con il registro di cassa e le due lettere inviate dal pittore nel 1554, permettono di seguire in maniera abbastanza agevole lo svolgimento delle imprese affrontate da Calisto nel quadriennio 1553-1556, nonché di raccogliere una serie di interessanti informazioni aggiuntive. Oltre ad attestare, fra i *compagni* del pittore, la presenza del figlio Fulvio – che Calisto ritiene migliore degli altri nel *meter l'oro* – e dell'altrimenti ignoto cugino Camillo<sup>66</sup>, è possibile rilevare come i pagamenti della Fabbrica servano, in molti casi, a coprire spese di vario genere: naturalmente quelle per la realizzazione delle pitture, l'acquisto e la messa in opera della foglia d'oro, e l'acquisto di colori «de Venetia»,

---

<sup>65</sup> Regesto, docc. 46, 48; le 346 lire e i 10 soldi inclusi nel saldo versato a Calisto nel gennaio 1557 sono destinati a coprire le spese carcerarie e legali necessarie al sostentamento e alla liberazione di Fulvio.

<sup>66</sup> Per Fulvio e Camillo vedi in particolare: Regesto, docc. 25-27; segnalo invece che, al contrario di quanto crede BORA 1989, p. 255, Battista Micola non è un membro della bottega di Calisto ma un dipendente della Fabbrica.

procurati dal fabbriciere Luigi Melzi, ma anche le spese di vitto e alloggio o l'acquisto di abiti, sia maschili che femminili<sup>67</sup>.

## 2.IV

1557-1566

### **Carlo Urbino, Paris Bordone, Antonio Campi, Giovanni da Monte e Battista da Legnano**

La scomparsa di Andrea de Conti dai libri contabili della Fabbrica e la conclusione dell'attività di Calisto in Santuario coincidono – con puntualità sospetta – con il subentro di Vincenzo Seregni a Cristoforo Lombardo, morto nel settembre del 1555, e con un pagamento di 40 lire accreditate il 14 dicembre 1556 al tesoriere Aymo Rainoldi per generiche «spese fatte alli pictori de Crema», la cui identità dev'essere sciolta in quella di Carlo Urbino e suo fratello Zaccaria<sup>68</sup>.

Il 30 aprile 1557, infatti, Carlo riceve 247 lire e 10 soldi «per la sua mercede de mesi cinque», a cominciare perciò da gennaio, comprese le spese cibarie per lui e per il fratello «qual [Carlo] se ne serviva per garzono»<sup>69</sup>. Come specifica una nota aggiunta in calce alla voce di pagamento nel Registro di cassa, «in detto tempo [Carlo] ha fatto et finite le due tavole de le ancone per metter alle due capelle decte per la signora Ixabella Triultia», ovvero l'*Assunzione* e il *San Renato vescovo* destinate agli altari delle campate di Santa Maria Assunta e di San Gregorio Magno<sup>70</sup>. Non credo che la nota costituisca la causale del pagamento sovrastate, anche perché la somma corrisposta in questa occasione non può, evidentemente, coincidere con l'intero compenso dovuto a Carlo per le due ancone. La commissione dell'*Assunzione* e del *San Renato vescovo*, la loro realizzazione e il pagamento, devono essersi perciò svolti privatamente, così come era successo per il *Battesimo di Cristo* dipinto da Gaudenzio Ferrari per i fratelli Castelletto.

---

<sup>67</sup> Per i colori e gli abiti vedi in particolare: Regesto, docc. 25, 31, 39, 44.

<sup>68</sup> Regesto, doc. 47. Questa interpretazione del documento è già avanzata da RIEGEL 1998, p. 135. Per la data di morte di Cristoforo Lombardo: LOI 2005, p. 512. Vincenzo Seregni resta in carica come architetto della Fabbrica fino al 1564.

<sup>69</sup> Regesto, doc. 50.

<sup>70</sup> Scheda 8.

Le due tavole sono messe in opera entro il giugno del 1557, quando maestro Pietro «intayator da legnamo» riceve l'acconto di 110 lire saldate a ottobre in ragione della «manifatura et parte del legnamo a lavorare li ornamenti delle due ancone fatte alle capelle della signora Triultia»<sup>71</sup>.

Entro la fine del 1557 Carlo guadagna altre 412 lire e 10 soldi «per resto del suo lavor fatto» compresa «la mercede de Zacaria suo fratello, qual ha lavorato a metter oro a la capella del triangoletto», da identificate – per esclusione – con la campata di Sant'Agostino<sup>72</sup>, dove è logico immaginare che fosse impegnato anche Carlo, credo fin dall'inizio dell'anno e probabilmente per portare a termine la decorazione della campata iniziata nel 1556 sotto la supervisione di Calisto. Non è inverosimile, inoltre, che in questo stesso periodo fossero realizzate anche le storie veterotestamentarie affrescate sulle pareti delle campate di Santa Maria Assunta e di San Gregorio Magno che, a rigor di logica, dovrebbero essere precedenti la messa in opera delle due ancone.

La perdita delle deliberazioni pronunciate dai deputati tra il 1557 e 1583 e degli atti rogati da Nicolò Vignarca – notaio procuratore della Fabbrica – tra il 1552 e il 1573 preclude la conoscenza dell'esatta composizione dell'assemblea dei fabbricieri nel momento in cui Carlo Urbino comincia ad essere attestato nei libri contabili, rendendo difficoltoso ipotizzare il coinvolgimento di qualcuno di loro nella sua convocazione<sup>73</sup>. Rispetto a questo tema resta poi da chiarire se e come i rapporti di Calisto Piazza con i Trivulzio possano aver influito in qualche modo nell'affiancamento e nel successivo subentro di Carlo al lodigiano in Santuario<sup>74</sup>.

Nelle pale – sia scadenti che malandate – e negli affreschi di maggiori dimensioni – dove non riesce a tener testa a Calisto – Carlo risulta a tratti impacciato e corsivo, mentre è nelle storie veterotestamentarie affrescate sulle pareti sotto i cornicioni marcapiano che,

---

<sup>71</sup> Regesto, doc. 52.

<sup>72</sup> Dal momento che la campata di Santa Maria Assunta è indicata nei documenti come *capella del triangolo*, mi pare non ci siano dubbi sull'identificazione della *capella del triangoletto* con quella di Sant'Agostino dal momento che l'unica campata di dimensioni analoghe, quella di San Pietro, era già decorata.

<sup>73</sup> Mi piacerebbe per esempio sapere se Giacomo Maria Stampa – che è patrono di una cappella in Sant'Eustorgio affrescata attorno al 1555 da un pittore nell'orbita di Bernardino Campi, nonché padre di Ercole *alias* Giacomo Maria, committente del *San Gerolamo* di Antonio Campi (1566 circa) oggi al Museo del Prado di Madrid (inv. 59) – resti in Fabbrica dopo il 5 luglio 1556, data di redazione dell'ultima lista di fabbricieri a me nota: SACCHI 2005, II, pp. 518-524; Appendice 3.I.

<sup>74</sup> Scheda 8.

complice il formato ridotto, il pittore dimostra maggiormente le qualità di «disegnatore et inventor bonissimo» lodate, prima del 1564, da Giovanni Paolo Lomazzo<sup>75</sup>.

Sempre nel corso del 1557, i libri contabili della Fabbrica registrano l'uscita di altre 358 lire e 6 soldi «per le spese si fanno alli pictori», accreditate al fattore Francesco Vinzaglia e perciò molto probabilmente relative a spese di vitto e alloggio, che non penso vadano identificati con Carlo e Zaccaria Urbino<sup>76</sup>. Nello stesso periodo in cui i due fratelli sono impegnati – almeno – nella decorazione della campata di Sant'Agostino, in Santuario devono essere presenti anche altri pittori, coinvolti in un intervento di rifacimento della decorazione della volta dell'area presbiteriale attestato dall'acquisto di 232 assi di pioppo (per una lunghezza totale di 86,56 m) impiegate «per far ponte», di tre travi di larice (ciascuna da 11,89 m) «per far ponte sopra lo altar grande», e di ben 68 migliaia e 200 foglie d'oro fornite da Benedetto da Casate<sup>77</sup> «per metter al celo sopra l'altar grande», cui si aggiunge – presupponendo che i lavori in corso riguardassero il ripristino di una policromia analoga a quella odierna – anche l'acquisto di 10 libbre di pigmento azzurro fornito da un tale Giovan Paolo Bombello<sup>78</sup>.

Quattro dettagliate liste di consegne di foglia d'oro a Zaccaria documentano invece che tra l'agosto del 1557 e il giugno del 1558 il fratello di Carlo è impegnato nella doratura delle *fasse*, e più precisamente: fra settembre e dicembre del 1557 della «fassa seconda», fra dicembre del 1557 e maggio del 1558 della «terza fassa», a maggio del 1558 della «prima fassa» – compresi «i festoni in basso» – e infine fra maggio e giugno del 1558 della «fassa ultima»<sup>79</sup>. A dicembre del 1558 Carlo riceve invece 445 lire e 10 soldi «per la mercede sua de mesi 9 finiranno alli 15 de questo [mese di dicembre] in depinger le fasse et capella in la giesa de Madonna Sancta Maria de Sancto Celso»<sup>80</sup>.

Dal momento che i documenti attestano l'esistenza di quattro *fasse*, mi pare innegabile la loro identificazione con le volte degli arconi che connettono le campate dei tiburietti al retrocoro e alle navate laterali: lo stesso termine, del resto, è usato per definire l'arcone di passaggio fra la campata del tiburio e l'area del catino absidale di San Sigismondo a

---

<sup>75</sup> LOMAZZO *ante* 1564, p. 115; Schede 7-8.

<sup>76</sup> Regesto, doc. 49.

<sup>77</sup> Benedetto da Casate è fratello di Francesco, patrono della campata di San Francesco: vedi più avanti e alla Scheda 12.

<sup>78</sup> Regesto, docc. 49, 55.

<sup>79</sup> Regesto, docc. 53-54, 56, 59.

<sup>80</sup> Regesto, doc. 57.

Cremona nell'accordo con cui, nel 1535, Camillo Boccacino si impegna a decorare l'ambiente<sup>81</sup>.

Quale sia invece la *capella* alla quale Carlo lavora fra aprile e dicembre è indicato nell'ultima voce di pagamento del suo stesso conto, relativa a 31 lire e 17 soldi destinate a Zaccaria «per metter oro a la capella de Sancto Francesco», dove al termine dei lavori, analogamente a quanto aveva fatto Calisto delle campate di San Giovanni Battista e San Gregorio Magno, Carlo dipinge la data MDLVIII entro un cartiglio sulla chiave di volta della lunetta<sup>82</sup>.

Nella decorazione delle *fasse* e della campata di San Francesco, Carlo continua a dimostrarsi decisamente più abile come inventore che come esecutore: i disegni preparatori e gli affreschi di piccole dimensioni possiedono una freschezza che viene meno sulle più ampie superfici della lunetta e della volta. Spetta forse a lui anche l'idea di posizionare delle arpie, maschili e femminili, in corrispondenza dei peducci che sostengono la volta della campata di San Francesco, la cui esecuzione – per la quale non esistono tracce documentarie – è certamente affidata allo stesso stuccatore già incaricato dell'intelaiatura delle volte di Sant'Agostino e di Santa Maria Assunta, che credo continui poi ad affiancare Carlo nelle sue imprese successive, almeno in Santuario<sup>83</sup>.

Titolare della campata di San Francesco è l'orefice Francesco da Casate, soprannominato della Secchia, che nel proprio testamento rogato il 24 maggio 1554 – cioè mentre Calisto sta concludendo la decorazione della cappella di San Rocco e del tiburietto meridionale – dispone di donare alla Fabbrica una «cuppam de lapide viridi cum eius coperto aureo et eius gemis et ornamentis quamtecum que sint», stimata da lui stesso per un valore di 6.000 scudi, alla condizione che la coppa non possa essere alienata per un decennio e che sia invece esposta in Santuario ogni anno durante la festa dell'Assunzione. Nello stesso testamento Francesco stabilisce inoltre la cessione di un credito di 100 scudi dovutogli da Ippolita Gonzaga – figlia dell'allora governatore Ferrante – a causa della cessione di due orecchini: in cambio del diritto di riscossione i fabbricieri sono obbligati a realizzare un sepolcro marmoreo – che non risulta però essere mai stato costruito – nel quale il testatore chiede di essere sepolto, da sottoporre all'approvazione di Giovanni

---

<sup>81</sup> SACCHI 1872, pp. 230-231.

<sup>82</sup> Regesto, docc. 57, 61-62, 67.

<sup>83</sup> Scheda 9.



Battista Corneno e Marco Antonio Porro, per il quale dovrà essere spesa una somma di circa 200 scudi<sup>84</sup>.

Solamente quattro giorni dopo, il 28 maggio, Francesco revoca il vincolo di non alienabilità della coppa, affidandone al contrario la vendita alle cure di una sorta di commissione formata da sua moglie Isabella Ghiringhelli, suo fratello Benedetto da Casate, i due esecutori precedentemente nominati Giovanni Battista Corneno e Marco Antonio Porro, e inoltre padre Adriano Crivelli, Quirico de Vecchi, Annibale da Casate, Nicola de Andreis, Alessandro da Seregno e il notaio rogante, Benedetto Guenzati. Una parte di quello che si ricaverà dalla vendita, fino a un massimo di 1.000 scudi, è destinata «in construi faciendo unam capellam in dicta ecclesia Sancte Marie Sanci Celsi», nonché nello stipendio di 150 lire annue da versare al cappellano che sarà successivamente incaricato della celebrazione di una messa quotidiana perpetua<sup>85</sup>.

Il legato, con gli obblighi connessi, è accettato dai fabbricieri entro l'11 dicembre 1554, data nella quale Ippolita Gonzaga è inclusa fra i debitori della Fabbrica in ragione di «uno legato fatto per messer Francesco da Cexa orifice de scuti 100 d'oro»<sup>86</sup>.

A brevissima distanza, il 6 gennaio 1555, i fabbricieri ordinano che si proceda alla vendita della coppa «pro capella celebranda et pro expendendo ad benefitium Fabrica ut in testamento»<sup>87</sup>. La vendita – che non dev'essere stata facile dal momento che i deputati sono dovuti ricorrere a un'autorizzazione del Senato – si conclude solamente verso la fine del

---

<sup>84</sup> Regesto, doc. 23. Giovanni Battista Corneno è commissario dell'estimo per la Camera cesarea nel 1549-1551: *Inventario* 2009, *ad indicem*. Nei festeggiamenti del carnevale del 1553 Marco Antonio Porro impersona uno dei «Cavallieri mascarati in forma di corrieri» e uno dei «Poeti mascarati» (forse Ariosto), come ricorda Anton Francesco RAINERI 1553, pp. 162, 187, nelle sue *Pompe*; al ruolo di “corriere amoroso” impersonato in quest'occasione rimanda anche Bartolomeo TAEGIO 1559, pp. 200, 202, quando elogia lui e il suo giardino nel dialogo *La villa*: «Hor che diremo del S. Marc'Antonio Porro, raro esempio di splendidezza; Questi in Melano ad imitatione de Babiloni ha fatto fabricare un giardino nell'aria sì meraviglioso, se chiunque lo vede non si può satiare di pascere gli occhi di sì raro, nuovo, & dilettevole spettacolo: Et dallo stato di questo aprico giardino ben si conosce quanto sia questo Cavalliero amorevole cortese, & liberale, perciòché l'ha posto, ove chi vuole può godere della bella vista di quello».

<sup>85</sup> Regesto, doc. 24.

<sup>86</sup> Regesto, doc. 28. Francesco dovrebbe essere già morto a questa data, ma il primo documento a me noto nel quale ci si riferisce a lui come *quondam* è datato 10 settembre 1555: Regesto, doc. 37. Prima di rinunciare nell'impresa, la Fabbrica tenta di riscuotere il debito di Ippolita Gonzaga per dodici anni: Regesto, docc. 28, 94.

<sup>87</sup> Regesto, doc. 29.

1558, con un introito di ben 4.000 lire per le casse del Santuario<sup>88</sup>. Già il 4 agosto 1555, però, i fabbricieri dispongono l'assegnazione della campata di San Francesco alle cure degli eredi di Francesco: l'ambiente è individuato come contiguo alla «capelle magne magnifici domini Caroli de Raude a manu dextra eundo versus tribuiinam ecclesie», e i deputati stabiliscono che sia stuccato «more aliarum» e che per ogni aspetto riguardante l'esecuzione delle disposizioni testamentarie dovranno essere consultati i deputati Ottaviano d'Adda, Ludovico del Conte e Marco Antonio Castelletto<sup>89</sup>. L'assegnazione diventa effettiva con il rogito dell'atto corrispondente in data 10 settembre 1555, giorno in cui Marco Antonio Porro versa alla Fabbrica, in quanto esecutore testamentario di Francesco, 275 lire «per causa della capella si ha da ornar del Segia orevici», destinate a confluire nel conto complessivo delle 4.000 lire che la Fabbrica finisce di incassare più o meno in corrispondenza con il termine dei lavori di decorazione della stessa<sup>90</sup>.

Come durante il 1557, è molto probabile che anche nel 1558 Carlo non sia impegnato esclusivamente nella decorazione di un unico ambiente.

Il 30 giugno 1558 il pittore riceve 43 lire, 19 soldi e 6 denari «per tanto oro misso in opera per Zacharia suo fratello», e il 28 novembre altre 18 lire e 4 soldi «per causa de suo fratello, per haver misso oro a la capella», due pagamenti che stranamente non confluiscono nel suo conto personale e che potrebbero essere ancora riferiti ai lavori della campata di San Francesco. Se non fosse che un'altra lista di consegne di foglia d'oro a Zaccaria, scalate fra il 20 ottobre e il 19 novembre, specifica senza mezzi termini che il metallo è «datto per adorar la capela del tiburietto», ovvero la cappella dell'Assunzione, affacciata sulla campata del tiburietto settentrionale<sup>91</sup>. È logico pensare perciò che almeno il secondo dei due pagamenti, quello datato 28 novembre, sia riferito ai lavori in corso in questo ambiente piuttosto che a quelli per la campata di San Francesco.

È anche colpa della perdita del registro di cassa corrispondente se, per quel che riguarda il quinquennio 1558-1562, si fatica a ricostruire l'esatta entità dei lavori svolti in Santuario<sup>92</sup>.

---

<sup>88</sup> Regesto, doc. 60. La coppa è acquistata da Giovanni Ambrogio Cazulo, ma il versamento del dovuto alla Fabbrica avviene comunque tramite gli eredi di Francesco da Casate: Regesto, docc. 60, 74, 107, 110, 117.

<sup>89</sup> Regesto, doc. 33.

<sup>90</sup> Regesto, docc. 37-38.

<sup>91</sup> Regesto, docc. 58, 63, 65.

<sup>92</sup> Già il 29 luglio 1972 Piergiorgio Figini (1939-2013), allora archivista presso l'Archivio Diocesano di Milano, segnala l'assenza del registro di cassa 1558-1562 con un promemoria datato e firmato inserito nella cartella che lo custodiva.

Bisogna però segnalare che, oltre a quelli per Carlo e Zaccaria, fra l'aprile e il dicembre del 1558 il tesoriere Aymo Rainoldi registra un'altra serie di pagamenti, grazie ai quali è possibile almeno intuire il fermento del cantiere, che non interessa esclusivamente la cappella dell'Assunzione.

Lungo questi nove mesi il fattore Francesco Vinzaglia riceve un totale di 414 lire in rimborso delle spese mensili «fatte alli pictori», che anche in questo caso non credo possano essere identificati con i fratelli Urbino; il 25 maggio maestro Andrea battifoglie riceve 108 lire per la fornitura di una quantità imprecisata di foglia d'oro, il cui impiego è sconosciuto; il 30 giugno maestro Stefano Cigalla riceve 186 lire e 8 soldi in saldo di una fornitura di rame «misso per canale al tiburietto», quello settentrionale credo; il 30 luglio Giovanni Divizi riceve 188 lire per aver fornito una quantità imprecisata di legname «dato per uxo della tribuna grande»; il 6 settembre Benedetto da Casate – fratello di Francesco della Secchia – riceve 199 lire e 10 soldi per aver fornito una quantità imprecisata di foglia d'oro «per uxo delle capelle», certo quella dell'Assunzione e forse ancora quella di San Francesco; infine, il 28 novembre Francesco da Casate – omonimo del della Secchia – riceve 71 lire e 5 soldi per la fornitura di una quantità imprecisata di foglia d'oro il cui impiego è sconosciuto<sup>93</sup>.

Fra il 1559 e il 1561 la Fabbrica continua ad acquistare discrete quantità di foglia d'oro, la maggior parte fornita da Benedetto da Casate<sup>94</sup>: il 3 giugno 1559 Benedetto riceve 638 lire per 22 migliaia di foglie d'oro «misse al tiburio grandio» e il 30 settembre seguente altre 313 lire e 10 soldi per 10 ½ migliaia la cui destinazione non è specificata, così come quella delle 2 migliaia pagate 57 lire e 10 soldi lo stesso giorno a Battista Scotto; il 6 aprile 1560 Benedetto riceve 300 lire per 10 migliaia «foyette d'oro per il tiburietto», credo sempre quello settentrionale, cui seguono fra il 7 giugno e il 31 ottobre altre 518 lire e 10 soldi per 17 migliaia il cui impiego non è specificato; il 9 maggio 1561, infine, Benedetto riceve 366 lire per 12 migliaia di foglie d'oro «per uxo della tribuna grande».

Durante questo stesso triennio Carlo riceve pagamenti sporadici e poco consistenti: fra il 18 marzo e il 30 settembre 1559 gli sono accreditate 518 lire per lavori non specificati, pagati su base mensile e svolti in due tranches, fra marzo e maggio e fra luglio e settembre; fra il 23 marzo e il 7 giugno 1560 riceve altre 150 lire, corrispondenti a un mese e mezzo di lavoro, comprese le spese cibarie; le uniche informazioni significative sono contenute nelle

---

<sup>93</sup> Regesto, docc. 58, 64-63.

<sup>94</sup> Regesto, docc. 70-71, 73, 76, 80.

voci di pagamento del 28 giugno e del 14 agosto 1561, grazie alle quali scopriamo che Carlo riceve 165 lire «per havere depinto il tiburietto verso la sacrestia», dove sospetto avesse lavorato anche nei due anni precedenti<sup>95</sup>.

Non è detto, tuttavia, che qualcuno di questi pagamenti non sia da riferire ad ipotetici ritocchi che sarebbero potuti occorrere alle pareti della cappella di San Rocco o della campata di San Francesco, nelle quali, in questi stessi anni, sono messe in opera le rispettive pale d'altare.

Per la realizzazione e la collocazione in Santuario della *Madonna con il Bambino, San Giuseppe, San Gerolamo e gloria di angeli musicanti* dipinta da Paris Bordone per la cappella di San Rocco, non disponiamo in realtà di alcun appiglio documentario sicuro. La datazione della pala attorno al 1559 è basata quasi esclusivamente sull'esame stilistico dell'opera, che non regge il confronto con i dipinti realizzati dal pittore nel 1548-1551 per Carlo da Rho<sup>96</sup>.

Al contrario, è certo che il 30 maggio 1560 Antonio Campi riceva il primo accredito delle 495 lire totali saldate l'11 marzo 1561 «per sua mercede de la ancona missa alla capella del Seggia», cioè la *Resurrezione* posta nella campata di San Francesco, che il pittore firma e data ANTONIVS / CAMPVS / CREMO[NENSIS] 1560<sup>97</sup>. La messa in opera dev'essere già avvenuta quando, il 7 luglio 1561, Stefano Lomazzo riceve 108 lire per la «doratura del ornamento della ancona del Segia», nella quale sono forse impiegate le 4 migliaia di foglie d'oro pagate 118 lire il 27 maggio dello stesso ad Andrea Uliciano<sup>98</sup>.

Nell'atto di assegnazione della campata di San Francesco al patronato di Francesco da Casate, i fabbricieri sottoponevano l'attuazione del legato all'autorità di Ottaviano d'Adda, Ludovico del Conte e Marco Antonio Castelletto: se non spetta a loro la convocazione di Antonio, è certo sotto la loro supervisione che il pittore affronta, con la pala di questa campata, la sua prima prova autonoma a Milano<sup>99</sup>.

Stando a quanto racconta Carlo Torre (1674), attorno al 1560-1561 sarebbe da collocare anche il passaggio in Santuario di Giovanni da Monte, che «ottenne [...] da' padroni deputati d'operare la tavola della Resurrezione, ma dal Campi prevenuto, od a forza d'amicizia od a sottigliezza d'inganni, videsi rigettato; mal soffrendo egli tal incontro, non potendosi mantenere nel posto in cui fu eletto, supplicò gli reggitori che mentre non fu

---

<sup>95</sup> Regesto, doc. 82.

<sup>96</sup> Scheda 11.

<sup>97</sup> Regesto, docc. 75, 77, 79.

<sup>98</sup> Regesto, doc. 80.

<sup>99</sup> Regesto, doc. 33; Scheda 12.

fatto degno di dipingere la tavola dassergli almeno facoltà di colorire nella stessa finta cappella qualche pittura del suo; non ebbe difficile l'assenso, quindi avuto quel legno che per gradino d'altare servir doveva, dipinsevi le presenti figurine di chiaroscuro, le quali poste a publica vista vengoro stimate di più valore della pittura stessa del Campi, così non evvi forestiere che a meraviglia non si transferisca quivi per considerarle ed ammirarle, tanto gli riuscirono belle, fate così ancor voi, né vi partite senza applaudire la pregiata virtù di questo pittore»<sup>100</sup>.

Nonostante sia riuscito a decifrare una parte del programma iconografico del “gradino” che Torre vede posizionato sotto alla *Resurrezione* di Antonio Campi, e che fra il 1787 e il 1795 è riposizionato nella seconda campata della navata sinistra, dove si trova tuttora, devo confessare di avere ancora dei dubbi sulla datazione, sulla corretta contestualizzazione e sulla natura di quest'opera, che difficilmente può essere nata come predella di una pala d'altare<sup>101</sup>.

Gli acquisti di legname e foglia d'oro «per uxo della tribuna grande» che figurano a più riprese nei conti del tesoriere a partire dal 1558 sono le prime avvisaglie di un lungo intervento di rinnovamento dell'intera area del tiburio che ha un primo momento rilevante quando, fra giugno e dicembre del 1561, Paolo Battista da Legnano, definito «magistro [...] in la Fabrica del Domo», riceve 484 lire «per sua mercede della manifatura de statue XI de apostoli [de stucho] missi alla tribuna grande»<sup>102</sup>. Il primo accredito, pari a 34 lire e 10 soldi per il lavoro svolto «sine nel mese di zugno», permette di ipotizzare che Paolo Battista fosse attivo in Santuario almeno da maggio, ma sospetto che il suo arrivo debba essere ulteriormente anticipato, seppure non di troppo: quanto basta per dargli modo di realizzare – forse per dar prova del risultato ai fabbricieri – la dodicesima statua di Apostolo in gesso

---

<sup>100</sup> TORRE 1674, p. 73 (il passo è identico in TORRE 1714, p. 68).

<sup>101</sup> Scheda 13.

<sup>102</sup> Regesto, doc. 81. Segnalo che un rapido controllo sui Libri mastri della Fabbrica del Duomo per gli anni 1560-1561 (AVFDMi, Archivio Storico, Registri, 337-337A) non mi ha permesso di trovare conti personali intestati a Battista. In Santuario, nello stesso periodo in cui Battista è impegnato al tamburo del tiburio, è attivo anche «messer Thomaxo scultoro», che fra il 13 dicembre 1560 e il 25 maggio 1561 riceve 247 lire «per la sua mercede delli seii angeli delle pariete, L. 82 S. 10 il paro», da identificare con le coppie di angeli ai lati dei basamenti sui quali saranno poi collocati il *San Giovanni Battista* e l'*Abramo* di Stoldo Lorenzi (1575-1578) e il *San Giovanni Evangelista* di Annibale Fontana (1583-1587): ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, ff. 31, 37v-38, 40v; KRIS 1930, p. 252 (segnalato e parzialmente trascritto). Non sono sicuro che Tommaso possa essere identificato, come vorrebbe KRIS 1930, p. 252 (e poi anche VALERIO 1970-1971, I, pp. 427-428, nota 22), con Tommaso Stoldo «scultore fiorentino» documentato nel 1575-1577 nel cantiere della facciata al fianco di Stoldo Lorenzi.

bianco dorato, coerente con le altre ancora oggi collocate nelle nicchie del tamburo del tiburio.

Le sculture di Paolo Battista sostituiscono quelle modellate in terracotta da Agostino de Fondulis, Paolo Retondi da Saronno e Ambrogio Montevecchia nel corso della prima campagna di decorazione del tiburio (1497-1503), quando è approntato anche il resto delle decorazioni fittili – oltre alle figure degli *Apostoli*, anche gli «scartozzi» e i mascheroni collocati fra le nicchie del tamburo, e i tondi con i quattro Evangelisti nei pennacchi – delle quali è possibile farsi un’idea grazie a due sezioni conservate rispettivamente al Cabinet des Estampes della Bibliothèque Nationale de France di Parigi (VB-20-FOL, f. 48) e nella Raccolta Pagave dell’Archivio di Stato di Novara (f. 17), testimonianza dello stato del tiburio attorno all’inizio del XVII secolo, prima della sua completa trasformazione tardosettecentesca<sup>103</sup>. Va segnalato però che qualche traccia materiale di questa fase sopravvive ancora: il ritrovamento di una mano di terracotta nella soffitta del Santuario durante il restauro del 2012-2013 ha spinto Paola Zanolini a ipotizzare, come già supposto negli studi più recenti sull’argomento, che per realizzare i suoi *Apostoli* Paolo Battista possa aver almeno in parte riutilizzato, e non semplicemente sostituito, le statue protocinquecentesche<sup>104</sup>.

Il rinnovamento decorativo del tiburio prosegue fra il 1562 e il 1564 con la partecipazione di Carlo Urbino che, terminati i lavori al tiburietto settentrionale, riceve 715 lire «per l’opera sua a depingere in gexa» per periodi variabili da due a quattro mesi l’anno, impiegando una serie di materiali e strumenti acquistati per lui dalla Fabbrica: foglia d’oro,

---

<sup>103</sup> RIEGEL 1998, pp. 72-88; 2002, pp. 325-328. Per la campagna decorativa del 1497-1503: ZANI 2000, che pur citando la Riegel non sembra conoscere il pagamento a Paolo Battista: RIEGEL 1998, p. 426, doc. 1561, 7.7.

Vorrei sottolineare però che, dei due disegni, il parigino mi pare più attendibile del novarese: in quest’ultimo gli spicchi del tiburio contano cinque occhi ciascuno anziché sei, e tutti – anche il giro più basso, che dovrebbe invece presentare delle aperture – sono riempiti con busti per i quali non esistono altre attestazioni, forse un’aggiunta del disegnatore, mirata ad accentuare il carattere “bramantesco” dell’apparato decorativo.

<sup>104</sup> Comunicazione orale di Paola Zanolini, 16 febbraio 2017. Per la – scarsa – documentazione – del restauro e una fotografia della mano in terracotta: ASBSAEMi, Archivio corrente, 13/408 B. BANDERA 1997, pp. 131-137 (con riproduzioni a colori), 174; che dopo aver ripercorso la bibliografia precedente, nella quale le sculture sono ora incluse ora escluse dal corpus di Agostino, avanza «il dubbio della possibilità di un’attribuzione ad Agostino per alcune teste [degli *Apostoli*], che sembrano assegnabili a una mano tardo-quattrocentesca, come se le sculture attuali fossero state ricomposte con alcuni pezzi delle originali». Per le sculture di Paolo Battista vedi anche: ASBSAEMi, schede OA 03/00030020-03/00030031, 1976.

colla, dieci scodelle, 2 ½ fogli «per il depentore», due travi «per fare il ponte al depentore», e soprattutto «diversi colori per messer Carlo pintore, per dipingere al tiburio», ovvero terra d'ombra, smalto veneziano, bianco secco, minio, giallo, coppersa, bolo d'Armenia, giallorino, pasta verde, lacca scarlatta, lacca di Firenze e indaco<sup>105</sup>. Mi chiedo se l'impegno di Carlo in questo momento non riguardi la realizzazione degli affreschi sulle due lunette laterali sotto al tamburo, dei quali resta memoria – credo – solamente nel già citato disegno della Raccolta Pagave e nella sconsolata testimonianza di Francesco Maria Gallarati (1777): «brevemente osservate le figure dipinte a fresco nella cuppola maggiore, che si vogliono essere de' pittori fratelli Campi, le quali sono per disavventura consumate dalle ingiurie del tempo, e non rimangono che le sole tracce»<sup>106</sup>. Vent'anni più tardi quelle *sole tracce* sarebbero state cancellate dall'intervento di Andrea Appiani, ma non definitivamente: ancora una volta in occasione del restauro del 2012-2013, Paola Zanolini ha potuto ritrovare e documentare – prima di coprire nuovamente – alcuni lacerti di decorazione pittorica omologa a quella realizzata da Carlo Urbino sulle bande piane delle cornici delle volte degli arconi<sup>107</sup>.

Al fianco di Carlo – non saprei dire se propriamente in collaborazione con lui o semplicemente in contemporanea – Giovanni Antonio Caldarino è impegnato ad «adorare sopra il tiburio», lavoro pagato 16 lire e 10 soldi fra marzo e aprile del 1563, per il quale sono impiegate le 516 migliaia di foglia d'oro «per finire il tiburio grando de adorare» fornite da Andrea Uliciano fra il 1562 e il 1563<sup>108</sup>. È probabile che siano attivi al tiburio, in questo momento, anche lo sconosciuto stuccatore Lorenzo, per il quale il 19 marzo 1563 la Fabbrica acquista cinabro e biacca «per far stucho», e Corrado de Mochis, uno dei maestri vetrai della Fabbrica del Duomo, ricompensato il 2 novembre 1563 con 42 lire e 10 soldi «per oghi doii de inedriate» larghi circa 5 m ciascuno, da riconoscere forse proprio in quelli delle lunette<sup>109</sup>.

Il 18 giugno 1560 Cristoforo Appiano lascia in eredità alla Fabbrica 2.000 lire destinate all'acquisto di un fitto livellario pari a 100 lire annue, con le quali i fabbricieri sono vincolati

---

<sup>105</sup> Regesto, docc. 86, 88-89.

<sup>106</sup> GALLARATI 1777, p. 56.

<sup>107</sup> Qualche fotografia in formato digitale è conservata nella Fototeca della Soprintendenza, mentre per la documentazione del restauro: ASBSAEMi, Archivio corrente, 13/408 B.

<sup>108</sup> Regesto, docc. 83-84, 86.

<sup>109</sup> Regesto, doc. 86.

a stipendiare un cappellano incaricato di celebrare una messa quotidiana a un non meglio specificato «altare Dominae Sanctae Mariae»<sup>110</sup>.

Dopo la sua morte, il 28 agosto 1564, i fabbricieri stipulano una convenzione con Gabriele Panigarola e Luigi Marliani, «errogatarios quondam Chistophori Aplani» deputati dallo stesso al versamento delle 2.000 lire promesse per testamento<sup>111</sup>. Nonostante il testo dell'accordo sia perduto, da un secondo atto, rogato l'8 ottobre seguente dallo stesso notaio, si deduce che al suo interno doveva essere stabilita l'assegnazione della campata di Sant'Ambrogio al patronato degli eredi di Cristoforo Appiano: le 2.000 lire accreditate a Gerolamo Castelletto lo stesso 28 agosto senza causale specifica, infatti, sono destinate all'acquisto di due terreni nel territorio di Lomaniga, il cui fitto annuo di 100 lire è vincolato ad essere speso «ad effectum perpetuo celebrandi et celebrari faciendi missa una quotidiana in dicta ecclesia Sancte Marie, et ad capella destinata et ordinata pro dicto domino Christophoro [de Applano], ut habetur instrumento rogato per me notario infrascripto die XXV [sic: XXVIII] augusti proximi preteriti seu annu»<sup>112</sup>.

Sempre il 28 agosto, le 2.000 accreditate a Gerolamo Castelletto sono immediatamente addebitate con altre 1.000 al conto del tesoriere Aymo Rainoldi in ragione «del leghato del signor Christoforo Apiano»<sup>113</sup>. Credo che la somma aggiuntiva si possa spiegare con le spese che la Fabbrica prevede di affrontare per la realizzazione della pala d'altare della campata di Sant'Ambrogio, a queste date l'unica del deambulatorio ad esserne ancora sfornita.

Come di norma, i lavori per «fare per la ancona del signor Christoforo de Apiano» cominciano prima della formalizzazione degli accordi, precisamente un mese e mezzo prima che il notaio roghi la convenzione tra i fabbricieri e gli esecutori testamentari: il 10

---

<sup>110</sup> Regesto, doc. 78.

<sup>111</sup> Regesto, doc. 90. Gabriele Panigarola, figlio del cancelliere e guardarobiere ducale Gottardo e marito di Maria Vertemate, è giureconsulto collegiato dal 1518, questore del Magistrato delle entrate ordinarie dal 13 ottobre 1541 e questore di toga lunga dal 16 aprile 1563; muore il 14 dicembre 1566: ARESE 1970, p. 141. Nel 1535 l'oratore veneto Cappello lo ricorda come «uno de primi advocati della città»: CHABOD 1961, p. 10.

Luigi Marliani, figlio di Corradino (da non confondere con l'omonimo medico, figlio di Daniele, testimone il 1 novembre 1535 alla dettatura del testamento di Francesco II Sforza: LEYDI 1999, p. 39 nota 11; SACCHI 2005, I, p. 45), potrebbe essere identificato con uno dei due omonimi eletti al Consiglio dei Sessanta rispettivamente il 2 dicembre 1551 e il 1 aprile 1560 (ARESE 1958, pp. 154, 156).

<sup>112</sup> Regesto, doc. 92.

<sup>113</sup> Regesto, doc. 91.



luglio 1564, infatti, il maestro intagliatore Pietro – lo stesso che nel 1557 realizza le cornici dell' *Assunzione della Vergine* e del *San Renato vescovo* – riceve un anticipo «a bon conto sopra l'ornamento» della pala, portato a termine entro il 9 settembre, trasportato in Santuario il 24 ottobre e saldato lo stesso giorno per un totale di 88 lire e 4 soldi<sup>114</sup>.

Quel che è strano, invece, è che la realizzazione della cornice preceda di quasi due anni il primo anticipo versato a Carlo Urbino, che fra la metà di marzo e quella di agosto del 1566 riceve 522 lire e 10 soldi «per sua mercede de havere depinto la ancona del signor Apiano»<sup>115</sup>. Mentre Carlo dipinge, fra maggio e agosto maestro Giuseppe di Giovanni realizza la «doratura del ornamento della ancona del signor Appiano», pagata 112 lire e 2 soldi, e verso la fine di agosto, quando tutti i lavori sono ormai conclusi, la Fabbrica acquista 17 braccia di tela di Lione «per far la tenda a la ancona che ha fatto magistro Carlo»<sup>116</sup>. Nel dicembre del 1566 un capitolo di spese registra sotto la voce «spesa per la ancona del quondam Apiano» un totale di 634 lire e 10 soldi, corrispondenti alla somma dei pagamenti versati a Carlo Urbino e a Giuseppe di Giovanni<sup>117</sup>.

A conclusione del cantiere del deambulatorio, Carlo Urbino realizza una tavola la cui qualità è decisamente superiore rispetto alle precedenti dipinte per il Santuario, dimostrando una sorprendente maturazione nell'affrontare l'esecuzione su grande formato, conseguenza forse dell'avvicinamento a Bernardino Campi, con il quale collabora con sicurezza dal 1565<sup>118</sup>.

---

<sup>114</sup> Regesto, doc. 88.

<sup>115</sup> Regesto, doc. 96.

<sup>116</sup> Regesto, docc. 97-98. Giuseppe di Giovanni è già attivo in Santuario il 17 agosto 1563, quando riceve 28 lire, 8 soldi e 9 denari «per adorar et depingere la tavola et li bastoni della indulgentia»: ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Registro di cassa 1563-1569, p. s.n. (21 agosto 1563).

<sup>117</sup> Regesto, doc. 100.

<sup>118</sup> In mancanza di documenti e di evidenze relative al concorso per il Gonfalone di Sant'Ambrogio, il primo caso sicuro di collaborazione tra i due pittori è quello ricordato da LAMI 1584, p. 82, relativo alla *Trasfigurazione con i Santi Caterina d'Alessandria, Antonio Abate, Giulio e Girolamo* (1565), dipinta per la cappella di Giulio Vimercati in Santa Maria alla Scala e oggi conservata nella sacrestia di San Fedele.

## 2.v

### Dopo il 1566

#### **maestro Battista, Giovan Pietro e Gerolamo Sormani, Giuseppe Giovenone il vecchio, Giuseppe Monza e Simone Peterzano**

Una volta concluso il cantiere decorativo del deambulatorio, prima dell'avvio di quello delle navate laterali, in Santuario si registrano almeno due interventi di pittori, oggi perduti, rispetto ai quali si possono fare alcune utili precisazioni.

Fra l'agosto e il settembre del 1567 Angelo Marini *ciciliano scultore* riceve 94 lire e 8 soldi «per l'opera sua fatta al altare della Madonna del parto»: non si tratta sicuramente della realizzazione della «Beata Vergine del Parto rappresentata seduta in istatoa colorita»<sup>119</sup>, che nel ricordo della guidistica fino a Carlo Bianconi (1787)<sup>120</sup> costituiva il fulcro dell'altare della seconda campata della navata destra, quanto piuttosto del primo di una serie di interventi diretti a «remodernare la capella» già esistente, come chiarisce la causale di alcune donazioni destinate tra l'agosto del 1568 e l'aprile del 1569 – a lavori già terminati – da Filippo Serbelloni, nipote del defunto papa Pio IV e già curatore dei suoi affari milanesi<sup>121</sup>.

Il rinnovamento decorativo dell'altare della Madonna del parto prosegue nel gennaio del 1568 quando maestro Battista – qualificato come compagno del pittore Giovan Pietro Sormani – riceve 41 lire e 8 soldi «per aver depinto la nichia dello altar della Madonna del parto», più 1 lira e 18 soldi in rimborso di «dui terzi de uno centenaro de foiete d'or misse di più»<sup>122</sup>. Pochi giorni dopo «l'ornamento della Madonna del parto» è trasportato «a caja del dorador» Giovanni Paolo Gaza, al quale sono versate 76 lire e 14 soldi «per el telar et anchona che lui ha fatto per la figura della Madonna del parto»<sup>123</sup>. Quindi, fra marzo e

---

<sup>119</sup> LATUADA 1737, p. 61, che ricorda anche come la scultura fosse «coperta di vetri» e «tenuta di mezzo da due tavole» oggi irrintracciabili: «quella alla destra rappresenta Sant'Anna con la sua Santissima Figlia ancora fanciulla, pittura di Federigo Panza, come pure quella di San Carlo, che porta il Sacro Chiodo in processione a questa Chiesa». BIANCONI 1787, p. 138, costituisce l'ultima attestazione delle opere di Federico Panza.

<sup>120</sup> Appendice 2, Navata destra – 2a campata.

<sup>121</sup> Regesto, doc. 101. Per Angelo Marini detto il Siciliano: ZANUSO 2008; BENATI 2009. Per Filippo Serbelloni e la sua famiglia: MANARESI 1957; per il suo legame con papa Pio IV e con il cugino Carlo Borromeo, nonché per il suo ruolo nella realizzazione del monumento funebre a Gian Giacomo Medici detto il Medeghino nel Duomo di Milano e del perduto Palazzo Medici di via Brera: REPISHTI 2010 (in particolare le pp. 78-80, 84, 86).

<sup>122</sup> Regesto, doc. 103.

<sup>123</sup> Regesto, doc. 103. Per Giovanni Paolo Gaza, attestato qui come «indorador de legname»: PARTSCH 2006.

settembre, Giovan Pietro Sormani e suo figlio Gerolamo ricevono 85 lire e 11 soldi «per adorar l'ornamento de la anchona de la Madona del parto», e successivamente frate Giovan Pietro di Sant'Eustorgio mette in opera la vetrata protettiva che doveva completare l'apparato decorativo<sup>124</sup>.

Il 25 marzo 1590 i fabbricieri incaricano Martino Bassi, ingegnere del Santuario, «di fare un disegno del ornamento» necessario a incorniciare il dipinto raffigurante la *Sacra Famiglia con San Giovannino*, creduta di Raffaello e già appartenuta a Carlo Borromeo, «per ponerlo sopra l'altare della Madonna del parto, caso che detto quadro habbia il suo lume»<sup>125</sup>. Il progetto non ha seguito, e nel 1683 Federico Visconti, visitando «altare Sanctissime Mariae Virginis puerperae, vulgo de partu nuncupatis», può ancora vedere il «simulacrum eiusdem Deipare ulnis divinum Infantem gestantis, cuius in obsequium advelant ex coelo tripudiantes genili misticum, est opus aureis bracteolis, pigmentisque diversi coloribus obducam»<sup>126</sup>.

Soppresso nel 1788, entro il 1791 sull'altare della Madonna del parto viene collocato il *Martirio dei Santi Nazaro e Celso* di Giulio Cesare Procaccini (1607) – spostato dalla quarta campata della stessa navata per far posto al *Battesimo di Cristo* di Gaudenzio Ferrari (1539-1540)<sup>127</sup> – «dietro al quale» resta però ancora «una nicchia colla statua della Beata Vergine del Parto», della quale si perde in seguito ogni traccia<sup>128</sup>. Lo smontaggio definitivo dell'altare è forse già avvenuto nel 1810, quando risultano in corso le «opere di restauro» che si concludono con il montaggio del fronte di un sarcofago paleocristiano – proveniente dalla contigua San Celso e spostato poi nel 1860 all'altare della cappella dell'Assunzione – in corrispondenza del palio. Certamente il 17 aprile 1813 non resta ormai più nulla dell'altare della Madonna del parto così come doveva apparire alla fine degli anni Sessanta del Cinquecento: quel giorno si celebra infatti la cerimonia di traslazione dei corpi dei Santi Basilide, Cirino e Naborre dalla sacrestia – dove erano stati temporaneamente depositati in

---

<sup>124</sup> Regesto, doc. 103. Giovan Pietro Sormano è documentato al servizio della Fabbrica del Duomo di Milano tra il 1538 e il 1567 (ARRIGONI 1937; SACCHI 2005, II, p. 491) e dei Trivulzio a Lonigo nel 1547-1549 (SHELL 1995, pp. 108-109, 246 docc. 79-80).

<sup>125</sup> Regesto, doc. 120. Per la *Sacra Famiglia con San Giovannino*: AGOSTI 1993.

<sup>126</sup> Regesto, doc. 148.

<sup>127</sup> Scheda 1.

<sup>128</sup> Regesto, doc. 149.

seguito alla riesumazione dall'altar maggiore di San Celso – alla «cappella [ora] destinata ad accogliere i ricordati sacri depositi»<sup>129</sup>.

Nello stesso 1567, mentre Angelo Marini lavora all'altare della Madonna del parto, i fabbricieri stringono una convenzione con Benedetto Antegnati per la costruzione del nuovo organo del Santuario<sup>130</sup>, a sostegno del quale Giovanni Antonio Buzzi da Viggiù realizza nel 1565-1567 le due protomi femminili della controfacciata<sup>131</sup>.

La costruzione comincia verso la fine del 1569 e si trascina praticamente per un decennio a causa del rifiuto dello strumento realizzato da Benedetto con la collaborazione – per la cassa – di Giovanni Battista da Corbetta e Giovanni Paolo Gaza, la conseguente richiesta di un nuovo progetto all'organaro fiammingo Gilles Brebos di Anversa e, infine, la realizzazione di un terzo strumento progettato da Vincenzo Colombo, maestro organaro appositamente convocato da Venezia con l'intermediazione di Marc'Antonio Rezzonico. Alla realizzazione di quest'ultimo collaborano, oltre a Vincenzo Colonna, allievo di Vincenzo Colombo, anche l'organaro milanese Cristoforo Valvassori, Giovanni Battista da

---

<sup>129</sup> Per la trasformazione dell'altare della Madonna del parto all'inizio dell'Ottocento e la traslazione dei corpi dei Santi Basilide, Cirino e Naborre, così come per lo spostamento del fronte di sarcofago e delle reliquie all'altare della cappella dell'Assunzione: ROTTA 1885, pp. 47-55.

Per il culto della Madonna del parto a Milano: GETZ 2013, pp. 108-142 (che risulta però notevolmente imprecisa nella lettura dei documenti riguardanti il Santuario, per esempio quando si inventa una «festa della Espettatione» sulla base del versamento di 61 lire e 12 soldi «che aspettano alla Madonna per la terza domenica et tutta la settimana per le elimosine de le messe»: ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 223).

<sup>130</sup> GHIELMI 1984, p. 9.

<sup>131</sup> Il 16 aprile 1565 «magistro Gio Antonio de Buzi schutator [sic]» riceve 33 lire «sopra la manifatura delli homini che vano a l'orghano», mentre il 24 novembre successivo altre 22 lire sono versate a «magistro Gio Antonio stucatore de comissione del signor Marco Antonio Castelletto per andare a Crevola per li doii termini»: ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Registro di cassa 1563-1569, ff. s.n. I conti degli anni 1566-1567 «per causa de li termini de marmoro de Crevola qual opera pro uxo alla fazata de dentro» proseguono poi in: ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, ff. 103v-104, 111v-112. Per un profilo di Giovanni Antonio: AGOSTI 1996 (ma per il suo coinvolgimento nella realizzazione del mausoleo di papa Pio V in Santa Croce a Bosco Marengo: SCIANNA 2015-2016). Ricordo che Buzzi, attestato a partire dal 1559 in veste di «dapicida» in Duomo (*Annali* 1877-1885, IV, p. 35, 23 dicembre 1559), comincia ad essere documentato in Santuario a partire dal 1564 come stuccatore: ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, ff. 74v-75 (parzialmente pubblicato in BARONI 1940, pp. 258-259, nota 3); Registro di cassa 1563-1569, ff. s.n.

Corbetta con il figlio Gerolamo Sante e Giovanni Paolo Gaza per la cassa e gli ornamenti lignei, e il fonditore Dioniso Busca per gli elementi in bronzo<sup>132</sup>.

Il 4 settembre 1577, pochi giorni prima che Giuseppe Giovenone il vecchio e Giuseppe Monza ricevano il saldo definitivo delle 1327 lire e 10 soldi concordate come pagamento dell'«indorata di la cassa et ornamento di l'orghano»<sup>133</sup>, Simone Peterzano si obbliga con Ottaviano Rozia, priore della Fabbrica, a «dipingere le due ante dell'organo della detta chiesa facendo nella parte di fuori di tutte due l'istoria della natività di essa Nostra Signora in un solo capitolo, qual comprenda tutto il campo di esse conforme al schizzo di mia mano fattogli vedere, et nella parte di dentro nell'anta a mano dritta di esso organo l'Assuntione, et nell'altra a mano sinistra il Sponsalio della predicta Nostra Signora di tutta quella bellezza e perfettione che per me si potrà, et assai meglio ch'alcuna altra mia opera fatta da me sin a quest'ora in questa città, rimettendomi in ciò totalmente al parere e giudizio delli predetti signori deputati e di quale anche ad essi parerà di deputare sopra di ciò tanto secretamente quanto ancora in palese»<sup>134</sup>. Secondo l'accordo Peterzano avrebbe avuto a disposizione diciotto mesi e sarebbe stato pagato 200 scudi d'oro: in realtà il pittore

---

<sup>132</sup> L'intera vicenda dei due organi cinquecenteschi del Santuario è delineata da GHIELMI 1984. Per gli Antegnati: *Gli Antegnati* 1995. Per i da Corbetta: CAIRATI 2011-2012. Per i Busca: VALERIO 1970-1971. Per Marc'Antonio Rezzonico e il suo ritratto creduto di Tiziano, conservato nelle raccolte d'arte dell'Ospedale Maggiore (inv. 8), del quale fu deputato: Anonimo, in *Ospedale* 1986, pp. 26-27, n. 6; AGOSTI, STOPPA 2017, p. 138.

Segnalo di seguito, per comodità di chi volesse approfondire, i conti dei personaggi coinvolti (ma per quel che riguarda Giovanni Paolo Gaza ho escluso i conti degli stessi anni relativi alla costruzione del coro): ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, ff. 158-158a, 190-190a (Giovanni Battista da Corbetta e Giovanni Paolo Gaza: 1569 e 1572), 164-164a, 191-191a, 295-295a (Benedetto Antegnati: 1570, 1572 e 1575), 207, 222a (Marc'Antonio Rezzonico: 1573), 234-234a, 290-290a (Vincenzo Colombo: 1573 e 1575), 251-251a (Dioniso Busca: 1574), 258-258a (Giovanni Paolo Gaza: 1574); Libro mastro 1576-1581, ff. 3s-3d (Giovanni Battista e Gerolamo Sante da Corbetta: 1576), 13s-13d (Vincenzo Colombo: 1576), XXXVIII<sup>o</sup>-39 (Giovanni Battista da Corbetta e Giovanni Paolo Gaza: 1576), CIII (Vincenzo Colonna: 1578), CXLVI-146 (Cristoforo Valvassori: 1579).

Segnalo che il Registro di cassa 1570-1575 è perduto (almeno dal 1972), e che il «legname di l'orghano vecchio» è comprato dai «reverendi padri de Sancto Angiello» per 21 lire il 30 maggio 1576: ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1576-1581, ff. 26, 28.

<sup>133</sup> Regesto, doc. 112. Per Giuseppe Giovenone il vecchio: SANTANERA 1982; SACCHI 2015, *ad indicem* (in particolare p. 54 per l'identificazione). Per Giuseppe Monza, impegnato nel 1579-1580 e nel 1585 con Gerolamo Sante da Corbetta in Santa Maria Podone a Milano: CAIRATI 2011-2012, pp. 261-263, 267-269, 287-289, docc. 175, 179, 194. Per Simone Peterzano, sul quale non esiste uno studio monografico esaustivo, ci si può orientare a partire da: TERZAGHI 2015.

<sup>134</sup> Regesto, doc. 114.

conclude le ante solamente dopo il 15 luglio 1579 e al momento del saldo, alla fine di agosto, riceve in totale 1652 lire, pari a soli 180 scudi d'oro, diminuiti forse a causa dei quattro mesi di ritardo, forse per non aver soddisfatto pienamente le aspettative dei fabbricieri<sup>135</sup>.

Ottaviano Rozia avrebbe potuto conoscere Peterzano in molti modi dal momento che l'esordio milanese del pittore risale ad almeno cinque anni prima, cioè all'epoca degli affreschi della controfacciata di San Maurizio al Monastero Maggiore (1572-1573)<sup>136</sup>. E forse è proprio in quel contesto che i due si incontrano: Ottaviano infatti è, almeno dal 1569 al 1572, uno dei tre «gentiluomini Protettori» del Monastero, stabiliti, eletti e incaricati da Carlo Borromeo «di administrar tutti i beni et entrate e proventi d'ogni sorte del monastero e dispensarli per li bisogni delle monache; di riscuoter, governar, e far la debite confessioni a quelli che pagheranno; di proveder in grosso delle cose necessarie al viver e vestir delle monache»<sup>137</sup>.

---

<sup>135</sup> Regesto, doc. 115. Come ricordano AGOSTI, STOPPA 2017, pp. 17-18, nota 5, l'*Assunzione* dipinta sulla faccia interna dell'anta destra dovrebbe essere la più antica delle cinque note dipinte dal pittore, cioè: oltre a quella perduta di Santa Maria presso San Celso, le tre databili entro gli anni Ottanta del Cinquecento e dipinte una per Santa Maria della Passione, un'altra per Santa Maria di Brera a Milano (ma oggi nella parrocchiale di Vertemate) e la terza che era custodita – fino al recente trafugamento – nell'Abbazia di Mirasole a Opera (di proprietà dell'Ospedale Maggiore di Milano, illustrata in bianco e nero da AGOSTI, STOPPA 2017, p. 12, fig. 3), la quinta e più tarda della serie è quella – perduta – datata 1594 che si trovava sull'altar maggiore della distrutta chiesa del monastero delle francescane del Cappuccio (la data è ricordata da BIFFI 1704-1705, p. 61). Mi domando se il ricordo di uno di questi dipinti non influisca sulle pose degli Apostoli nella xilografia pubblicata in antiporta da MORIGIA 1594.

<sup>136</sup> MILLER 1999; AGOSTI, BATTEZZATI, STOPPA 2016, pp. 65-67.

<sup>137</sup> Non ho avuto modo di fare ricerche approfondite sulle carte del Monastero, ma specifico che in nessuno dei documenti pubblicati da MILLER 1999 sull'intervento di Peterzano in San Maurizio Maggiore compare il nome di Ottaviano.

Per la nomina di Rozia a protettore del Monastero, insieme con Marc'Antonio Capra e Giacomo d'Abbate: PALMIERI 1996, p. 38. Ottaviano è anche giudice delle vettovaglie (FORMENTINI 1881, p. 220) e deputato del Monte di Pietà dal 1555 al 1570 (PECORELLA VERGNANO 1973, pp. 228-242); nel 1571 è deputato – con monsignor Ludovico Moneta, Giovanni Donato Cittadino e Giovanni Paolo Cusani – anche in questo caso da Carlo Borromeo al restauro della cupola e del coro della Basilica di Sant'Ambrogio, affidato ad Antonio Abbondio detto l'Ascona e a Bartolomeo Volpi secondo le istruzioni fornite da Pellegrino Tibaldi (BONAVITA 2004); durante la peste del 1576-1577 riveste diversi incarichi per conto del Tribunale di Sanità (BESOZZI 1988, *ad indicem*); deputato dell'Ospedale Maggiore almeno dal 1560, dal 1579 al 1583 ne è anche il luogotenente, per l'ennesima volta su nomina arcivescovile (PECCHIAI 1927, p. 210; CREMONINI 2013).

Bisogna però anche ricordare come, già prima di arrivare in Santa Maria presso San Celso, Peterzano dovesse aver sicuramente stretto dei legami non solo con i fabbricieri ma anche con gli artisti impegnati in Santuario: il 24 febbraio 1576 si trova infatti in Duomo con Annibale Fontana e Stoldo Lorenzi, invitati dal marchese Agostino Litta a collaudare alcuni angeli scolpiti da Francesco Brambilla per il retrocoro della cattedrale, ed «essi li esaminarono e suggerirono alcuni emendamenti che l'ingegnere Pellegrino e maestro Francesco Brambilla promisero d'eseguire»<sup>138</sup>.

Persa qualsiasi traccia delle ante dopo il 1776<sup>139</sup>, di Peterzano resta in Santuario solamente una piccola tela raffigurante la *Madonna con il Bambino* posta al centro del gradino dell'altare-custodia dell'affresco miracoloso, racchiusa entro una doppia cornice di marmo nero e di argento impreziosita con inseriti di lapislazzulo, un montaggio chiaramente posteriore e che ha comportato tra l'altro l'adattamento del dipinto – originariamente più stretto – mediante l'aggiunta alle estremità di due strisce di tela dipinte di nero<sup>140</sup>. Anche se il primo ricordo della tela in questa collocazione – e in generale della sua esistenza – spetta a Carlo Torre (1674)<sup>141</sup>, non credo ci siano ragioni di dubitare che Peterzano abbia dipinto quest'immagine con l'intenzione di restituire «una esatta copia in pittura della Immagine miracolosa»<sup>142</sup>, seppur sensibilmente variata rispetto all'originale, soprattutto nella posa del Bambino. Il valore specificatamente devozionale della “copia” di Peterzano è attestato, del resto, dall'esistenza di numerose repliche, fra le quali una oggi conservata al Museo Diocesano di Milano (inv. MD 2001.083.003) ma proveniente dalla sagrestia del Santuario, racchiusa entro un'anconetta processionale protetta da una griglia in argento sbalzato<sup>143</sup>.

---

<sup>138</sup> *Annali* 1877-1885, IV, p. 140, 24 febbraio 1576; VALERIO 1970-1971, I, pp. 447-448, nota 77.

<sup>139</sup> L'esistenza delle ante è ricordata da: TORRE 1674, p. 74; BIFFI 1704-1705, p. 45; LATUADA 1737, pp. 62-63; SASSI 1765, p. s.n., BARTOLI 1776, p. 189. Senza dubbio lo smontaggio e la dispersione risalgono a prima della costruzione del nuovo organo all'inizio dell'Ottocento su disegno dell'architetto Giuseppe Zanoia: PIROVANO 1822, p. 122; GHIELMI 1984, pp. 13, 20-22, docc. 9-10.

<sup>140</sup> ASBSAEMi, schede OA 03/00029985-03/00029986 (A. P. Valerio, 1976); la prima riproduzione a colori è in REGGIORI 1968, p. s.n.

<sup>141</sup> TORRE 1674, p. 75, «

<sup>142</sup> LATUADA 1737, p. 59.

<sup>143</sup> Per la copia proveniente dalla sagrestia: ASBSAEMi, scheda OA 03/00030239 (E. Bertoldi, 1976); G. Cavallini, in *Museo* 2011, pp. 160-161, n. 158. Altre copie sono conservate nella Quadreria dell'Arcivescovado di Milano (inv. 1988, n. 266; V. Zani, in *Quadreria* 1999, pp. 201-202, n. 194, che omette di indicare la relazione con la tela del Santuario) e nella foresteria del Santuario di Santa Maria del Fonte a Caravaggio (G. Cavallini, in *Pittura* 2007, pp. 61-62, n. 16), mentre una terza è passata all'asta nel 2008 da Sotheby's a Londra (lotto 164).

Mi domando se non si possa pensare di collocare la realizzazione della *Madonna con il bambino* verso la fine degli anni Ottanta del Cinquecento, e più precisamente dopo il 9 agosto 1587, quando i fabbricieri, dopo aver incaricato Martino Bassi di usare «ogn'arte et industria» per collocare sul piedritto dell'*Assunta* di Annibale Fontana il bassorilievo d'oro raffigurante la *Pietà* che ancora oggi lo impreziosisce, si raccomandano che in «caso che non vi sia remedo a puoterlo commodare, che se prega il Figino a fare quella pintura che se giudicarà necessaria per servizio dell'altare di Nostra Signora, et non accettando, che poi l'illustre signor conte Giovanni Battista Borromeo se compiaccia di fare ciò compire da Federico Baroggio d'Urbino, come quello che fatto da sua signoria proposto per sogetto buono»<sup>144</sup>. Bassi trova poi il modo – nel 1591 e con l'aiuto del fonditore Giovanni Battista Busca – di sistemare il bassorilievo sul piedritto, ma la situazione mutevole del cantiere di quell'altare, nella cui vicenda i ripensamenti sono abbastanza frequenti, consente di non escludere che già prima del completamento dell'incarico affidato a Martino Bassi i fabbricieri decidessero di inserire comunque un elemento dipinto, ripiegando su Peterzano al posto di Giovanni Ambrogio Figino o Federico Barocci<sup>145</sup>.

Si arriva così all'ordinazione del 15 gennaio 1601, con la quale i deputati, «essendo di poi statto proposto dal detto signor priore se si doveva dar principio al stuccare, dipingere et adorare le volte [delle navate laterali] fatte di novo nella chiesa di Nostra Signora conforme alle altre già fatte, et mettere i telari di legno alli altari per le ancone», inaugurano la campagna decorativa delle navate laterali ordinando «che dette volte si riduchino alla forma delle altre col stucco, oro e pitture per mano d'huomini eccellenti, et che si mettino i telari di legno alli altari per porvi di poi le ancone de qualche Santi, come saria de Santi Antonino da Padoa, Ambrosio, Celso, Francesco de Paula, Francesco, Caterina da Siena, et all'altare della Madona essa gloriosissima Vergine, all'altare del Crucifisso Nostro Signore Crucifisso, havendo mira sopra tutto che dove sarà l'ancona d'un Santo, nella capella vi si dipinga qualche misterio o rappresentazione della sua vita e miraculi, et così nelle altre»<sup>146</sup>.

---

<sup>144</sup> Regesto, doc. 119. Per il conte Giovanni Battista Borromeo e per quest'episodio vedi anche: AGOSTI 1997a, pp. 325-326.

<sup>145</sup> Per il bassorilievo e il suo posizionamento all'altare: VALERIO 1970-1971, II, pp. 621-623, n. 89. Segnalo che FIORIO 1989, p. 63, ipotizza invece la possibilità di datare la tela all'inizio degli anni Ottanta del Cinquecento sulla scorta dello «scopo devozionale» dell'immagine e dell'«uso di un linguaggio di osservanza tridentina» da parte del pittore, «espressione di “arte senza tempo” tanto ben accetta alle direttive borromaiche».

<sup>146</sup> Regesto, doc. 122.



## 2.VI

### Una lunga postilla: vicende del deambulatorio dall'età borromaica a oggi

Lungo la prima metà del 1576 si consuma, in verità abbastanza rapidamente, una controversia giurisdizionale tra i Fabbricieri e monsignor Gerolamo Ragazzoni, arcivescovo di Famagosta, incaricato di svolgere una visita apostolica in Santuario. Dopo uno scambio di *contraditioni* e *appellationi*, stesure di *informationi*, *regole* e *memoriali*, e addirittura la redazione di un'*allegatione* il cui incipit recita «venerabilis Schola Fabricae pretendit non posse per illustrissimus cardinalem Borromeum Mediolani archiepiscopum visitari», il 18 luglio 1576 Carlo Borromeo riesce a effettuare una visita pastorale «sine contradictione» in Santuario<sup>147</sup>. La descrizione degli altari contenuta nella relazione dell'arcivescovo, oggi molto rovinata ma ancora leggibile con l'ausilio di una lampada di Wood, è molto concisa: se si esclude l'ordine di far «accomodare la figura nuda» dell'altare della campata di San Francesco, cioè il soldato in primo piano nella *Resurrezione di Cristo* di Antonio Campi<sup>148</sup>, Carlo si dimostra più preoccupato di verificare lo stato degli arredi sacri e la consistenza dei redditi e degli oneri delle cappellanie piuttosto che interessato a valutare le pale d'altare o la decorazione degli ambienti.

Il 23 settembre dell'anno successivo, per mezzo del fidato monsignor Ludovico Moneta, l'arcivescovo prescrive alla Fabbrica una serie di disposizioni molto precise su come *accomodare* gli altari esistenti in Santuario, ma per quel riguarda il deambulatorio ha un solo ordine categorico da impartire: «tutti gl'altri altari quali sono di diretto et dalle parti del choro si levino»<sup>149</sup>.

L'ordine di Carlo dev'essere considerato una delle cause determinanti per l'avvio dell'intervento che negli anni successivi, su disegno di Galeazzo Alessi ma sotto la direzione operativa di Martino Bassi, trasforma radicalmente l'aspetto del deambulatorio con l'erezione dell'alto pluteo che lo separa dal coro e con la sostituzione di quasi tutti gli altari con mensole marmoree affiancate da specchiature di finto marmo in scagliola lucidata<sup>150</sup>.

---

<sup>147</sup> Regesto, doc. 113 (la visita è anticipata dalle ordinazioni del 2 giugno 1576: Regesto, doc. 111). Non ho incluso nel regesto tutta la documentazione relativa alla controversia, che spero di poter esaminare con più calma in futuro

<sup>148</sup> Scheda 12.

<sup>149</sup> Regesto, doc. 116.

<sup>150</sup> Galeazzo Alessi lavora per la Fabbrica dal 1565 al 1568, mentre Martino Bassi è in carica come architetto dal 1574 al 1591.

Il 9 aprile 1673 i deputati pregano il loro collega Giulio Monti, conte di Valsassina, di «dar ordine perché siano nettate l'ancone degl'altari che sono in questa chiesa dalla polvere che le guasta». Alla richiesta segue un nulla di fatto, per cui il 16 luglio seguente, quando Orazio Archinti, conte di Barate, segnala «esservi un quadro con sopra l'effigie di Nostro Signore morto [il *Trasporto di Cristo* di Giulio Cesare Procaccini] qual resta molto carico di polvere che lo guasta, e però esser necessario si faccia nettare», i fabbricieri sollecitano Giulio Monti e incaricano Orazio di coadiuvarlo in questo compito<sup>151</sup>.

L'incarico del restauro è affidato a Giovan Battista Ausenda, un artista specializzato in restauri, che porta a termine il suo compito entro il 13 agosto: in quella data, avendo letto un perduto memoriale di Ausenda, i fabbricieri dispongono di pagare il pittore 10 scudi d'oro<sup>152</sup>.

Tra il 13 e il 20 agosto Giovan Battista consegna ai fabbricieri un secondo memoriale, nel quale il pittore parlando di sé in terza persona sostiene di essere stato incaricato di «aggiustare et ristoverare le dette ancone che si trova nella detta chiesa, che sono il n° 13, computata quella di Paris Bordone, del quale il detto Ausenda ha stentata assai il poterla ristoverare et aggiustarla in qual modo che si trova di presente, che non forsi altra persona si sarebbe admeso a simil risgio essendo ancona de sì gran valore e così detto Ausenda se rimete in tutto e per tutto alla benignità [sic] e gentileza delle signorie loro illustrissime, essendo signorie rigardevoli a uno del quale ha fatto quanto mai ha potuto per servirli». La

---

Spetta a Lorenzo Napodano il merito di essersi accorto che le specchiature del deambulatorio non sono in marmo, come si è sempre ripetuto per inerzia. La scelta della scagliola lucidata potrebbe dipendere da ragioni di ordine non esclusivamente economico ma anche culturale: penso all'elogio vitruviano – che, ricordo, è tradotto e commentato da Cesariano nel 1521 – di questa tecnica altamente imitativa (Vitruvio, *De Architectura*, VII, 3, 7).

Grazie alle sollecitazioni di Melania Locatelli e Ilaria Sgaravatto, ho ricontrollato i disegni della cosiddetta Raccolta Ferrari della Biblioteca Ambrosiana di Milano (per la quale vedi: GATTI PERER 1964-1965) rintracciando il modello delle mensole delle campate di San Gerolamo, San Giovanni Battista e San Gregorio Magno, caratterizzate da un'erma centrale terminata con tre testine d'angelo: BAMi, cod. S. 149 sup (A), XXXXII. Non mi risulta che il disegno e le mensole siano mai state collegati fra loro. La grafia mi sembra coerente con quella di un altro disegno contenuto nello stesso codice (BAMi, cod. S. 149 sup (A), X), che riprende – variandola – l'invenzione del «Coro dalla banda di fori» attribuita a Galeazzo Alessi: BAMi, cod. S. 149 sup (B), 91; SCOTTI 1975, pp. 467-469.

<sup>151</sup> Regesto, docc. 143-144.

<sup>152</sup> Regesto, doc. 145. Per Giovan Battista Ausenda: F. Giani, in *Bernardino* 2014, p. 355.

lettura di questo secondo memoriale convince i fabbricieri ad aumentare il compenso di Ausenda di 5 scudi d'oro, dei quali viene disposto il pagamento il 20 agosto<sup>153</sup>.

Le tredici ancone restaurate in questa occasione, delle quali non viene specificato il soggetto, devono comprendere le sette del deambulatorio, le due delle cappelle dei tiburietti e le quattro degli altari delle navate laterali, una dipinta da Cerano e tre da Giulio Cesare Procaccini, incluso ancora in quel momento il *San Sebastiano*<sup>154</sup>.

Dieci anni più tardi, il 16 agosto 1683, Federico Visconti effettua una seconda visita pastorale, dimostrandosi decisamente più incline del suo Santo predecessore a descrivere dipinti e sculture esposte sugli altari, anche se, purtroppo, solo di quelli consacrati: oltre all'altar maggiore e a quello sormontato dall'*Assunta* del Fontana, quelli delle campate di San Paolo, San Gerolamo e San Francesco nel deambulatorio, quelli del Crocifisso e della Madonna del parto nella navata destra, e quello della cappella dell'Assunzione al tiburietto settentrionale, tutti – eccetto l'ultimo – identificati non in base al titolo ma al soggetto della corrispettiva pala d'altare o della scultura lì venerata<sup>155</sup>.

Escludendo l'ultima edizione della *Nuova guida di Milano* di Carlo Bianconi (1795), l'inventario «degli argenti, arredi, suppellettili, gioie, metalli e mobili, e qualunque altra cosa che si ritrova nel Regio Ducal Tempio e sagristia di Nostra Signora presso San Celso» sottoscritto l'8 gennaio 1791 dai sacerdoti Carlo Como e Antonio Maria Barbaglia e dal conte Vitaliano Bigli è la testimonianza più prossima alla confusione che segue, dopo il 1796, la requisizione da parte dei francesi del *San Sebastiano* dipinto da Giulio Cesare Procaccini per la terza campata della navata sinistra, inviato a Parigi e poi approdato nel 1811 ai Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique di Bruxelles (n. 274) dove si trova tuttora<sup>156</sup>. L'inventario infatti non solo documenta il posizionamento delle pale d'altare prima della loro redistribuzione all'interno del Santuario<sup>157</sup>, misura disposta dai fabbricieri in

---

<sup>153</sup> Regesto, docc. 146-147.

<sup>154</sup> Per le successive vicende del *San Sebastiano* di Giulio Cesare Procaccini vedi più avanti.

<sup>155</sup> Regesto, doc. 148.

<sup>156</sup> Regesto, doc. 149. L'inventario documenta anche come, rispetto all'epoca della visita pastorale di Federico Visconti, nel frattempo gli altari delle campate di San Gerolamo e di San Francesco (quest'ultima definita «Cappella della Resurrezione») avevano cessato di essere celebrati, mentre aveva ottenuto il titolo di «cappella», ovvero di altare celebrato, quello della campata di Sant'Ambrogio (definito «Cappella della Beata Vergine della Benedizione»).

Per la vicenda del *San Sebastiano* di Giulio Cesare Procaccini: ROSCI 1993, p. 70.

<sup>157</sup> I diversi spostamenti di tele e tavole all'interno del Santuario si possono ricostruire facilmente grazie ad: Appendice 2; nella Scheda 1 affronto quelli relativi al *Battesimo di Cristo* di Gaudenzio Ferrari (1539-1540).

seguito all'esproprio della tavola di Procaccini, ma registra anche per la prima volta nel dettaglio l'arredo liturgico in dotazione a ciascuna campata e cappella, e soprattutto l'esistenza e i soggetti di una serie di dipinti posti ai lati delle pale d'altare – la maggior parte dei quali oggi dispersi – raffiguranti Santi e realizzati probabilmente tra il XVII e il XVIII secolo, dei quali non resta altra memoria se non un acquerello eseguito verso la metà dell'Ottocento e conservato tra le prove della Scuola di Prospettiva dell'Accademia di Belle Arti di Brera, che è anche una delle rarissime testimonianze visive dell'interno del deambulatorio precedenti l'avvento della fotografia<sup>158</sup>.

Tra l'inventario del 1791 e quello del 1827, anche questo estremamente dettagliato, si colloca l'ultimo importante intervento decorativo di un pittore in Santuario, ovvero la realizzazione degli affreschi dei pennacchi e delle lunette del tiburio da parte di Andrea Appiani (1793-1795)<sup>159</sup>. Al pittore spettano inoltre anche tre restauri: quello del *Battesimo di Cristo* di Gaudenzio Ferrari e degli affreschi del Cerano nella lunetta verso la controfacciata nella prima campata della navata sinistra, pagati il 30 dicembre 1795, e quello della *Madonna con il Bambino e Sant'Anna* di Gian Giacomo Caprotti detto il Salai, per il quale viene ricompensato il 14 ottobre 1810<sup>160</sup>.

L'anno seguente Eugenio di Beauharnais figlio adottivo di Napoleone, acquista il Salai: il Santuario, che nel 1779 aveva venduto all'imperatore Giuseppe II la *Sacra Famiglia con San Giovannino* creduta di Raffaello, perde così anche il secondo dei due dipinti custoditi in sagrestia che ne costituivano – stando all'opinione della guidistica almeno – il maggior vanto artistico<sup>161</sup>.

---

<sup>158</sup> ASABMi, PR81-DS0955. L'acquerello – nel quale si vede il «quadro rappresentante S. Epifanio» registrato dall'inventario del 1791 nella campata di San Gregorio Magno – è illustrato a colori in *Due secoli* 1998, p. 41, n. 10, e in bianco e nero in *Verso il museo* 2005, p. 59, n. III.1.85. La firma, che leggo «J. D'Egville del.» credo permetta di identificare l'autore con il paesaggista inglese J. F. D'Egville (vedi: Allgemeines Künstlerlexikon Online, *D'Egville, J. F.*, Artist ID \_30155560).

<sup>159</sup> *Descrizione* 1797; SANNAZZARO 1990, pp. 5-6; MAZZOCCA 2001.

<sup>160</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Chiesa 16 (Pittura e Scultura. Pittori e Scultori), cart. Andrea Appiani; SANNAZZARO 1990, pp. 8, 16 nota 23 (che sbaglia però la data di restauro del quadro di Salai).

<sup>161</sup> Per i due quadri e le loro vicende collezionistiche: AGOSTI 1993; DELIEUVIN 2012. Segnalo però l'esistenza di documentazione interessante su questo argomento, credo in larga parte ancora inedita, che meriterebbe di essere studiata. Il nucleo principale si trova in: ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Chiesa 16 (Pittura e Scultura. Pittori e Scultori); 16A (Pittura, Scultura – Pittori e scultori secc. XIX-XX). Notizie interessanti possono essere ricavate anche dai registri delle ordinazioni capitolari, per esempio un'ordinazione del 1624 con la quale i fabbricieri pregano il Cerano «acciò provedi ché la pittura del quadro di Nostra Signora fatta da Rafael et posto nella

Il restauro di alcuni dipinti del Santuario – tra i quali la *Madonna con il Bambino, San Giuseppe e San Gerolamo* di Paris Bordone – condotto dal pittore Aquilino Bigatti nel 1813<sup>162</sup>, e quello del *Battesimo di Cristo* di Gaudenzio Ferrari affidato nel 1854 al pittore Giuseppe Knoller e al falegname Angelo Biraghi<sup>163</sup>, precorrono la lunga e articolata campagna ufficialmente inaugurata il 12 novembre 1859 quando, su richiesta dell'Amministrazione che nel frattempo ha sostituito la Fabbrica, la Commissione permanente di pittura dell'Accademia di Belle Arti di Brera composta dai pittori Francesco Hayez, Domenico Induno, Giuseppe Bertini, Eleuterio Pagliano, Giuseppe Sogni e Felice De Maurizio, fornisce il proprio parere in merito allo stato conservativo delle pale d'altare e agli interventi da realizzare sulle stesse<sup>164</sup>.

Ad eccezione della *Madonna con il Bambino, San Giuseppe e San Gerolamo* di Paris Bordone, affidata a Napoleone Mellini nel 1862<sup>165</sup>, la maggior parte dei dipinti del Santuario e del deambulatorio è restaurata da Scipione Lodigiani entro il luglio del 1861<sup>166</sup>.

Alla seconda metà dell'Ottocento, non saprei specificare se prima o durante il corso dei restauri, deve risalire anche la sostituzione di tutte le cornici di legno delle pale del deambulatorio con quelle attuali, tutte identiche tra loro, di gusto quasi neorinascimentale e fattura scadente: il termine *ante quem* per la loro messa in opera è il 1867, anno in cui il *San Gerolamo* di Calisto Piazza ne figura già provvisto in un secondo acquerello della Scuola di Prospettiva dell'Accademia di Brera<sup>167</sup>.

Nel 1909 i fratelli Porta restaurano il *Battesimo di Cristo* di Gaudenzio Ferrari, la *Resurrezione di Cristo* di Antonio Campi e il *San Renato vescovo* di Carlo Urbino<sup>168</sup>, ma

---

sacrestia non si discolori come pare», o alcuni rifiuti di offerte d'acquisto con conseguenti proclami di inalienabilità dei due dipinti: Regesto, docc. 120, 128-130.

<sup>162</sup> Regesto, doc. 150.

<sup>163</sup> Regesto, docc. 152-153.

<sup>164</sup> Regesto, doc. 154. La campagna di restauro dei dipinti si colloca entro un più esteso – anche cronologicamente – intervento di riassetto del Santuario, del quale fa parte il completamento della pavimentazione iniziata alla fine del Cinquecento (per il quale vedi: BAILA, TOGLIANI 2016).

<sup>165</sup> Regesto, doc. 154.

<sup>166</sup> Regesto, doc. 155.

<sup>167</sup> ASABMi, PR72-DS0946. L'acquerello, firmato «P. Tornaghi», è illustrato a colori in *Due secoli* 1998, p. 35, n. 3, e in bianco e nero in *Verso il museo* 2005, p. 57, n. III.1.76. Già nel 1976 Elisa Bertoldi, in ASBSAEMi, scheda OA 3/00030154, dubita dell'originalità delle cornici. Gentilmente Giuseppe Beretti mi conferma che stilisticamente le cornici – che non stanno certo al livello di quelle commissionate da Aldo Nosedà agli inizi del Novecento: AGOSTI, STOPPA 2012, p. 94 – possono essere datate senza problemi attorno al 1860.

<sup>168</sup> Regesto, doc. 157.

l'episodio più importante per la storia conservativa delle decorazioni del deambulatorio nel XX secolo si verifica nel 1956-1958 quando, al termine della Seconda Guerra Mondiale, su consiglio dei periti del Genio Civile la Soprintendenza alle Gallerie per la Lombardia affida a Pinin Brambilla Barcilon il restauro di tutte le pareti e le volte affrescate del Santuario<sup>169</sup>.

Nel corso degli ultimi sessant'anni le pale del deambulatorio – e della chiesa in generale – hanno subito altri restauri, quasi sempre limitati a operazioni di pulitura e ritensionamento nel caso delle tele, in previsione della loro partecipazione ad eventi espositivi; per quel che riguarda stucchi e affreschi invece, il 5 aprile 2007 la Soprintendenza per i beni architettonici ha affidato al Centro di Restauro di Paola Zanolini e Ida Ravenna una seconda campagna di restauro globale del Santuario, che non ha però interessato il deambulatorio fino all'intervento avviato nel 2016, e tutt'ora in corso, alla volta della campata di San Paolo<sup>170</sup>.

---

<sup>169</sup> Regesto, docc. 158-160. Il restauro è portato a termine entro la pubblicazione del resoconto di F. Mazzini, in *Notiziario restauri* 1958, p. 131. Nel 1959 Pinin Brambilla Barcilon affronta anche il restauro dell'ancona di Paris Bordone e del *Congedo di Cristo* di Carlo Urbino: *Regesto* doc. 161.

<sup>170</sup> ASBAPMi, Milano, Santa Maria presso San Celso, E/5, 1180.

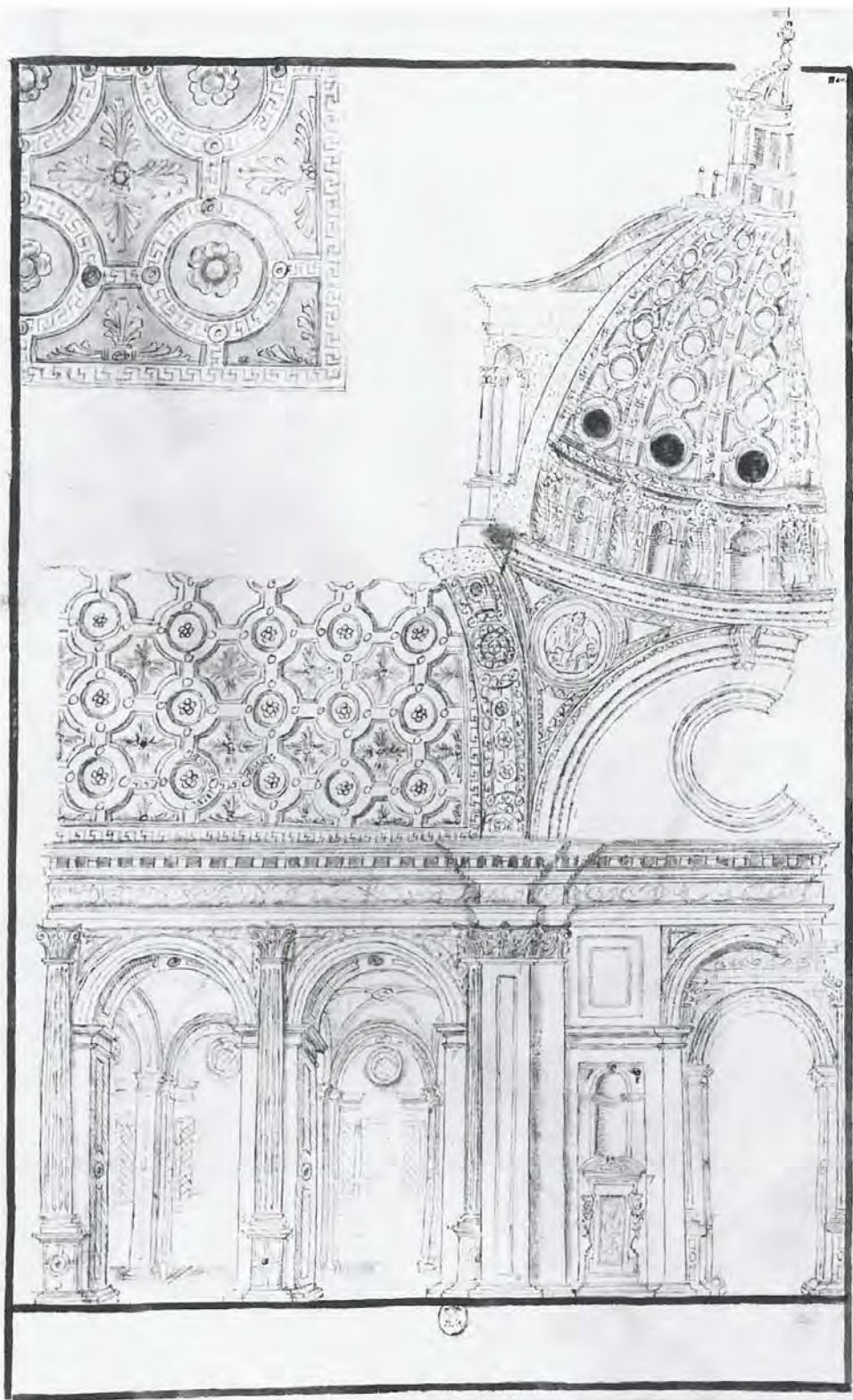


Fig. 1 Sezione del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, XVII secolo  
Paris, Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des Estampes, VB-20-FOL, f. 48

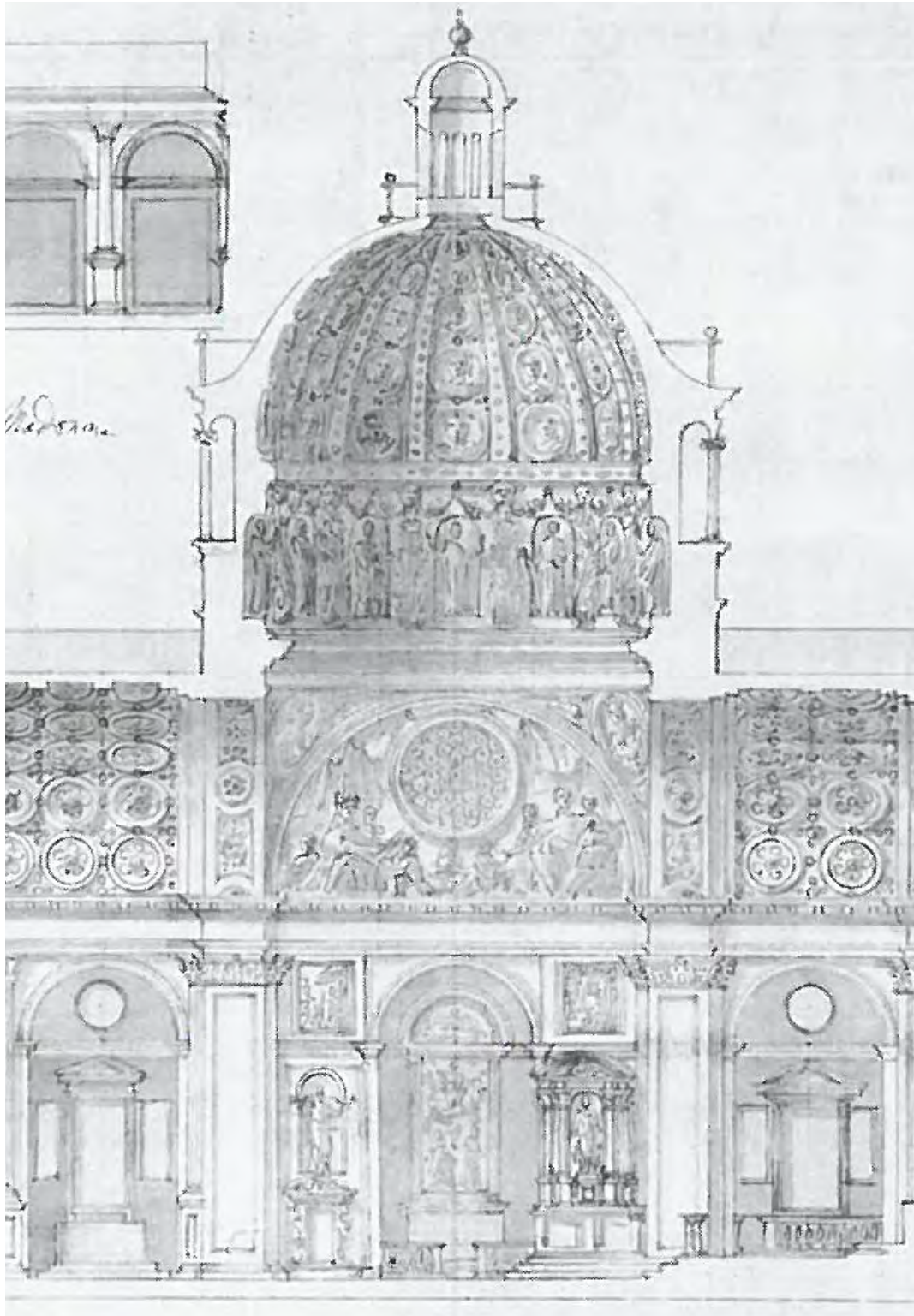


Fig. 2 Sezione del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, XVII secolo (particolare)  
Novara, all'Archivio di Stato, Raccolta de Pagave, f. 17





Fig. 3 *Assunzione della Vergine*, in P. Morigia, *Historia dove si narra l'origine della famosa divotione della Chiesa della Madonna, posta vicina a quella di S. Celso di Milano*, Milano, Pacifico Pontio, 1594 (antiporta)



Fig. 4 Affresco miracoloso di *Santa Maria dei Miracoli*  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, altare dell'affresco miracoloso

Fig. 5 Simone Peterzano, *Madonna con il Bambino*, 1587 circa  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, altare dell'affresco miracoloso

Fig. 6 *Madonna con il Bambino* (da Simone Peterzano)  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, sagrestia



Fig. 7 J. F. D'Egville, *Veduta del deambulatorio di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso*, 1860 circa  
Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, Archivio Storico, PR81-DS0955



Fig. 8 P. Tornaghi, *Veduta del deambulatorio di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso*, 1867  
Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, Archivio Storico, PR72-DS0946

**Gaudenzio Ferrari**

Valduggia; documentato dal 1507 – Milano, 31 gennaio 1546

*Battesimo di Cristo*

1540-1541

tavola

Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di San Giovanni Battista

Non sono ancora stati ritrovati documenti esplicitamente riguardanti la commissione o la realizzazione del *Battesimo di Cristo*, dipinto da Gaudenzio Ferrari per l'altare della quinta campata del deambulatorio di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso.

Il termine *post quem* per datare la tavola è l'atto di donazione al Santuario effettuato il 26 dicembre 1539 dai fratelli Marco Antonio, Gerolamo e Francesco Castelletto, del quale sopravvive oggi solamente la registrazione nella rubrica del notaio Nicolò Vignarca. La consistenza e la ragione della *donatio*, un fitto livellario di 75 lire e 10 soldi devoluto «ob singularem amorem quem habent ipsi domini fratres erga sacelum dicte ecclesiam», si ricava dal testo della ratifica, rogata dallo stesso notaio l'11 agosto 1545<sup>1</sup>. Regolarizzata solo a partire dal 1548, la riscossione effettiva del fitto da parte del Santuario termina nel 1570, quando il beneficio dell'affitto dovuto da Ambrogio Carabelli viene venduto dai fabbricieri a Benedetto Biancardi e fratelli<sup>2</sup>.

La destinazione dei proventi dell'affitto a sostegno della cappellania dell'altare di San Giovanni Battista si evince da un elenco di obblighi posteriore al 1569, nel quale figura «una capella de ordine del signor Casteletto, quale ha assegnato uno livello de lire 75 l'anno, et la salla ha tolto carico di fare celebrare la sudetta messa»<sup>3</sup>. Che il patronato dei fratelli Castelletto non implicasse esclusivamente il mantenimento del cappellano, ma anche la

---

<sup>1</sup> Regesto, docc. 1, 14.

<sup>2</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro Mastro 1534-1557, ff. 187v-188, 197v-198, 207v-208, 217v-218, 222v-223, 226v-227, 235v-236, 249v-250, 260v-261, 270v-271, 279v-280; Libro Mastro 1558-1576, ff. 1v-2, 13v-14, 23v-24, 34v-35, 45v-46, 56v-57, 67v-68, 79v-80, 92v-93, 107v-108, 120v-121, 139v-140, 162-162a, 166-166a.

<sup>3</sup> Regesto, p. 109.

realizzazione della decorazione della campata, lo si deduce da una delibera della Fabbrica datata 5 luglio 1556 nella quale la campata di San Giovanni Battista è definita come «ornatam sub nomine magnificorum dominorum de Casteletto»<sup>4</sup>.

Secondo un'indicazione di Giovanni Agosti, il termine *ante quem* per la realizzazione del *Battesimo* dev'essere fissato al 1542, in tempo cioè perché se ne possa trovare un'eco nell'affresco dipinto in quell'anno da Angelo de Canta in Santa Maria delle Grazie a Grignasco<sup>5</sup>.

Credo però che la finestra temporale compresa fra il 26 dicembre 1539 e il 1542 possa essere ulteriormente ridotta accettando come pertinenti alla messa in opera del *Battesimo* tre voci di pagamento registrate dai libri contabili della Fabbrica: quella del 1 ottobre 1541 per la «conzatura di l'anchona» e quelle del 10 settembre e dell'8 ottobre dello stesso anno per l'impegno – non meglio specificato – di un «magistro Alberto pentor», che propongo di identificare con il doratore Alberto Meleguli da Lodi, frequentemente documentato al fianco di Gaudenzio, non da ultimo proprio nel Duomo di Milano nel 1539<sup>6</sup>.

Marco Antonio, Gerolamo e Francesco Castelletto, figli di Giovan Tommaso e abitanti in Porta Ticinese, il primo nella parrocchia di San Pietro in Camminadella e i secondi in quella di San Maurilio, sono personaggi sostanzialmente ignoti agli studi gaudenziani e più in generale agli studi di storia dell'arte milanese, rispetto ai quali del resto non sembravano avere finora alcuna pertinenza<sup>7</sup>. «In una società in cui, a strati, tutti conoscevano tutti»<sup>8</sup> – come ricorda sempre Rossana Sacchi – non è difficile immaginare quanto numerose potessero essere le occasioni per i tre fratelli Castelletto, tutti membri di alcune delle più prestigiose istituzioni cittadine, di incontrare e ingaggiare Gaudenzio, magari attraverso la mediazione di qualche precedente committente del valsesiano.

Fra i possibili scenari di questo incontro, ritengo quale miglior candidata la Fabbrica del Duomo: negli anni Trenta del Cinquecento Marco Antonio – ma come lui, anche altri

---

<sup>4</sup> Regesto, doc. 43. La campata di San Giovanni Battista doveva ospitare anche la sepoltura dei fratelli Castelletto, come attesta l'iscrizione pubblicata da FORCELLA 1889-1993, v, p. 377 n. 548: FATORVM MEMORES / FRATRES DE CASTELLETTO / SIBI POSTERISQVE SVIS / HOC SEPVLCRVM POSVERVNT.

<sup>5</sup> AGOSTI 2015, pp. 263-264.

<sup>6</sup> Regesto, docc. 4-5. SACCHI 2005, II, pp. 491-492. Per una panoramica sull'attività saronnese di Alberto: MARANI 1996; TOVAGLIERI 2014, pp. 185-206; i singoli pagamenti, scalati fra il 1522 e il 1548, si trovano in: ASS, C1R, Libro mastro n.1, ff. 11v-13, 25v-26, 31v-32, 62v-63, 72v, 75v, 77v-78, 124v-125, 178v-179, 180-183, 185v-186.

<sup>7</sup> Appendice 3.III, Marco Antonio Castelletto.

<sup>8</sup> SACCHI 2015, p. 135, nota 23.

fabbricieri di Santa Maria presso San Celso – è particolarmente attivo per la Fabbrica della cattedrale, ed è forse durante una delle tante riunioni organizzate nel 1537 per discutere della realizzazione della Porta verso Compedo – alle quali prende parte anche l'architetto del Santuario, Cristoforo Lombardo – che il fabbricere può aver avuto modo di prendere contatto con Gaudenzio<sup>9</sup>.

\*

La prima attestazione a stampa del *Battesimo* spetta a Giorgio Vasari, che nel 1568 ricorda come «Gaudenzio pittor milanese [...] dipinse in San Celso la tavola dell'altar maggiore»<sup>10</sup>. L'indicazione errata della collocazione del dipinto dipende, con ogni probabilità, dalla posizione dell'altare di San Giovanni Battista, in asse con quello maggiore ma, a quelle date, non ancora nascosto né dal pluteo di recinzione del coro né dal corpo dell'altar maggiore, che lo nascondono oggi alla vista di chi si trova nella navata principale della chiesa.

In seguito alla visita pastorale del 18 luglio 1576, Carlo Borromeo ordina di levare «tutti li altari quali sono di dietro del altare maggiore»: come la quasi totalità degli altari del retrocoro, anche l'«altare di Sancto Giovanni nel mezo della nave, doppo l'altare maggiore, in nicchia magna», è rimosso e sostituito con la mensola marmorea affiancata da specchiature di finto marmo in scagliola lucidata ancora oggi esistente<sup>11</sup>.

Citato nel 1584 da Giovan Paolo Lomazzo quale esempio della raffigurazione dello Spirito Santo «in forma di colomba sopra a Cristo battegiato, sì come ne scrive s. Luca al terzo capitolo, e lo espresse Gaudenzio in Santa Maria di S. Celso in Milano sopra una tavola in guisa di lucida nuvola», il *Battesimo* è genericamente segnalato nel 1619 da Girolamo Borsieri ne *Il supplimento della Nobiltà di Milano*<sup>12</sup>, e tra il 1620 e il 1626 una copia

---

<sup>9</sup> Anche SACCHI 2015, p. 136, riconosce nella Fabbrica del Duomo e in realtà analoghe, piuttosto che in circoli politici di vario orientamento, i crocevia naturali delle trame di rapporti intessute da Gaudenzio a Milano. Per i riferimenti precisi relativi all'attività di Marco Antonio Castelletto e degli altri fabbricieri per la Fabbrica del Duomo: Appendice III.3, *ad nomen*; per quelli relativi a Gaudenzio, da ultimo: SACCHI 2015, p. 132, nota 11.

<sup>10</sup> VASARI 1568, v, p. 435.

<sup>11</sup> Capitolo 2.VI; Regesto, docc. 113, 116 (l'ordine è già anticipato in data 2 giugno 1576: Regesto, doc. 111).

<sup>12</sup> LOMAZZO 1584, p. 463; BORSIERI 1619, p. 73, «Un'altra [tavola a olio] n'ha la medesima chiesa [di Santa Maria presso San Celso] di Gaudenzio».

della porzione superiore del dipinto è collocata da Francesco Giussano detto Bellone sulla volta della cappella Caccia in San Marco a Novara<sup>13</sup>. La preferenza accordata dal Bellone alle figure di Dio Padre e degli angeli è perfettamente conforme a quella attestata, a partire dalla metà del secolo, nella guide di Milano e della chiesa, che annoverano senza omissioni la tavola fra le opere più pregevoli del deambulatorio e dell'intero Santuario<sup>14</sup>.

Alla seconda metà del secolo risale anche il più antico restauro documentato del *Battesimo*, condotto nel 1673 da Giovan Battista Ausenda, incaricato dai fabbricieri di «aggiustare et ristoverare le dette ancone che si trova nella detta chiesa, che sono il n° 13»<sup>15</sup>, seguito a distanza di poco più di un secolo da Andrea Appiani, che restaura la pala d'altare nel 1795<sup>16</sup>.

Nel giugno del 1796 il *San Sebastiano* (1610 circa) dipinto da Giulio Cesare Procaccini per la terza campata della navata sinistra viene requisito dai francesi e inviato a Parigi, da dove approda poi nel 1811 al Musées Royaux des Baux-Arts de Belgique di Bruxelles (n. 274): in seguito a questo evento viene disposta una redistribuzione delle pale d'altare del Santuario<sup>17</sup>. Dal 1818 al 1871 perciò, il *Battesimo* abbandona temporaneamente la sua collocazione originaria e viene spostato nella quarta campata della navata destra, andando a sostituire il *Martirio dei Santi Nazaro e Celso* di Giulio Cesare Procaccini (1606-1607) e venendo a sua volta rimpiazzato dal *Martirio di Santa Caterina d'Alessandria* di Giovanni Battista Crespi detto il Cerano (1609)<sup>18</sup>.

Durante questo periodo di tempo si registrano i primi interventi sull'opera al di fuori della guidistica, a cominciare da quello di Gaudenzio Bordiga che, nel 1821, volendo esemplificare l'abilità di Gaudenzio nel «variare, quando volle, non pur le composizioni, ma li difficili passaggi dai più fieri ai più delicati soggetti», pone a confronto il *Martirio di Santa Caterina d'Alessandria* di Brera (Reg. Cron. 449) e il *Battesimo* di Santa Maria presso San

---

<sup>13</sup> CONTE 2011, p. 173, nota 9. Non è detto che il «quadro di un Batisterio, coppia di Gaudenzio» registrato nell'inventario dei beni degli eredi di Leone e Pompeo Leoni il 20 luglio 1615 (SACCHI 1996, p. 578) sia una copia del *Battesimo* di Santa Maria presso San Celso.

<sup>14</sup> Appendice 2, Retrocoro – 5ª campata (San Giovanni Battista). Anche LANZI 1793, pp. 168-169, ritiene la tavola memorabile in forza degli «angeli graziosissimi». L'unico a omettere di ricordare il *Battesimo* (insieme con il *San Gerolamo* di Calisto Piazza) è BRAMBILLA 1886, pp. 128-129.

<sup>15</sup> Capitolo 2.VI; Regesto, docc. 145-147.

<sup>16</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Chiesa 16 (Pittura e Scultura. Pittori e Scultori), cart. Andrea Appiani; SANNAZZARO 1990, pp. 8, 16 nota 23.

<sup>17</sup> ROSCI 1993, p. 70; Capitolo 2.VI.

<sup>18</sup> Appendice 2, Navata destra – 4ª campata.



Celso<sup>19</sup>. Dei due però, solo quest'ultimo è tradotto da Silvestro Pianazzi in un'incisione al tratto pubblicata nel 1835 a corredo di un secondo testo di Bordiga, nel quale l'erudito varallese celebra incondizionatamente ogni elemento della tavola, riconoscendo a «questo quadro del bello stile di Gaudenzio tanta verità e leggiadria, che ti pare di essere in quella foresta della Palestina e presente al grande atto»<sup>20</sup>.

Il fortunato confronto fra il *Martirio* e il *Battesimo* è ripreso nel 1843 da Abbondio Perpentì, stando al quale, rispetto al misto di michelangiologismo e raffaellismo rilevabile nel primo, il secondo darebbe piuttosto «prova di sola leggiadria e gentilezza»<sup>21</sup>.

Durante il periodo trascorso nella navata sinistra l'opera è oggetto anche delle attenzioni di due *connoisseurs* tedeschi: nel 1832 Carl Friedrich von Rumohr, rilevando il tono «sereno, vivace, grazioso e succoso» degli angioletti e apprezzando la figura di Dio Padre, «scorciato verso il basso e non in modo maldestro», ipotizza «che Gaudenzio, almeno una volta, abbia visto il Correggio, o che abbia avuto contatti con lui perché anche altre parti del dipinto hanno qualcosa di lui come le cosce del Battista, il gioco delle luci, le sfumature delle carni, la costruzione delle ginocchia. Nelle pieghe [si riconosce] una certa oscillazione dalla pignoleria tedesca alla maniera arrogante dei più moderni italiani»<sup>22</sup>; negli anni successivi Otto Mündler ha modo di tornare più volte a osservare il *Battesimo*, giudicandolo «first rate» nel 1855, «very fine and first-rate» nel 1856 e «admirable work» nel 1858<sup>23</sup>.

L'entusiasmo di Mündler conferma il giudizio espresso nell'agosto del 1854 da Giuseppe Sogni, professore dell'Accademia di Belle Arti di Brera, nell'atto di collaudo del terzo restauro della tavola, condotto da Giuseppe Knoller: che «si è attenuto a quanto gli fu da me prescritto, e con piacere veggo restituita al suo antico splendore un'opera tanto preziosa che doveva naturalmente lasciare qualche timore a chi ne aveva accettata l'ispezione e la sorveglianza nel vedere a mettervi mano. Se questa tavola sarà ben riguardata dai colpi di sole che ne facciano screppolare di nuovo il dipinto, come pure dal umido che ne faccia appannare la vernice, potrà durare molti e molti anni nella sua attuale appariscenza»<sup>24</sup>.

---

<sup>19</sup> BORDIGA 1821, p. 37. Per il *Martirio di Santa Caterina d'Alessandria*: F. M. Ferro, in *Pinacoteca* 1989, pp. 48-49, n. 22.

<sup>20</sup> BORDIGA 1835, pp. s.n.

<sup>21</sup> PERPENTÌ 1843, p. 23.

<sup>22</sup> VON RUMOHR 1832, 311-313; ora tradotto in italiano da C. Battezzati in: VON RUMOHR 2009, pp. 38-39 (e p. 78, nota 82, per quanto riguarda il correggismo di Gaudenzio).

<sup>23</sup> *The Travel Diaries* 1855-1858, pp. 87, 95, 193.

<sup>24</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Chiesa, 16A (Pittura e Scultura. Pittori e scultori secc. XIX-XX), n. 258 / 25 agosto 1854. Nella stessa cartella è contenuta tutta la documentazione

Il *Battesimo* è riprodotto, assieme con l'ancona di Paris Bordone per la cappella di San Rocco<sup>25</sup>, da Giovanni Battista Cavalcaselle in uno schizzo a matita privo di data ma realizzato certamente tra il 1860 e il 1871, nel quale, oltre al nome della chiesa, al soggetto del dipinto e ad indicazioni sull'identità dei personaggi rappresentati, è annotato anche che la pala si trova «dietro l'altar maggiore» e che si tratta di un «quadro restaurato»<sup>26</sup>.

Nel 1881 Giuseppe Colombo – per il quale la tavola sta fra le opere di Gaudenzio «delle quali non si può determinare il tempo in cui furono eseguite» – segnala l'esistenza di un «piccolo quadro» con lo stesso soggetto in collezione Borromeo a Milano, «ma, per dir la verità, codesto lavoro, che porta i contrassegni della fretta, è da riporsi fra i meno belli, che siano usciti dalle mani di lui»<sup>27</sup>. L'autografia della tavoletta, nella quale «si scorge [...] una reminiscenza con notevoli varianti del grande quadro di Gaudenzio Ferrari della chiesa di S. Maria presso S. Celso», risulta tuttavia discutibile agli occhi di Gustavo Frizzoni (1890), che la liquida come «opera mediocre della scuola» del valsesiano<sup>28</sup>.

Non è detto che il *Battesimo* Borromeo, oggi irrintracciabile, dipenda realmente dal quello del Santuario: Gaudenzio affronta più volte nel corso della sua carriera questo soggetto iconografico, dando origine a diverse serie di copie e derivazioni, tema rispetto al quale sarebbe ora di fare un po' d'ordine<sup>29</sup>.

All'aprirsi del XX secolo l'apprezzamento degli stranieri per il *Battesimo* risulta immutato: se Bernhard Berenson lo include nelle liste dei *North Italian Painters of Renaissance* di fin dal 1907<sup>30</sup>, Ethel Halsey (1908) propone di riconoscere una parentela fra la figura del Battista della pala di Santa Maria presso San Celso e quella – oggi rovinatissima – dipinta da Gaudenzio per il Duomo di Casale Monferrato, rilevando però che «the figure of Christ is

---

relativa al restauro, avviato nel settembre del 1853, comprese le preziose *discipline* impartite da Sogni a Knoller e ad Angelo Biraghi, responsabile della sostituzione della carpenteria.

<sup>25</sup> Scheda 11.

<sup>26</sup> BNMVe, Cod. Marc. It. IV, 2032=12273, fasc. XVI, f. 66.

<sup>27</sup> COLOMBO 1881, pp. 215-216.

<sup>28</sup> FRIZZONI 1890, pp. 364-365. Come mi suggerisce Giovanni Agosti, questo *Battesimo* dipinto su tavola, di dimensioni contenute, potrebbe coincidere con quello di Bernardino Lanino (102 × 67 cm) conservato in una collezione privata di Kilchberg (Zurigo): NATALE 1982, p. 97, n. 52; SACCHI 1986, pp. 153-154.

<sup>29</sup> AGOSTI 2015, pp. 275-276, nota 39; SACCHI 2015, pp. 154-155, nota 98.

<sup>30</sup> BERENSON 1907, p. 230; 1932, p. 191; 1936, p. 164; 1968, p. 160.

more dignified» nella pala milanese, il cui «charming landscape» contribuisce a qualificarla come «one of the most pleasing of Gaudenzio's last work»<sup>31</sup>.

Anticipata da Gustav Pauli (1915), che include il *Battesimo* fra le opere caratterizzate da «ein Nachlassen der Phantasie»<sup>32</sup>, il parere di Anna Maria Brizio (1926) è di segno completamente opposto: l'impietosa descrizione delle opere milanesi del valsesiano – *Battesimo* compreso – culmina nell'elezione del *Martirio* di Brera a espressione sintomatica di un periodo della vita del pittore in cui «il gusto dei tempi, l'indebolirsi dell'ispirazione, la sempre maggior facilità di esecuzione lo portarono verso un freddo sfoggio di abilità ed egli divenne il manierista di se stesso»<sup>33</sup>.

Nonostante la stroncatura, però, il *Battesimo* sembra conservare ancora intatta la propria fama: riprodotto per la prima volta nel 1930 con una fotografia in bianco e nero pubblicata in *Le Chiese di Milano* di don Carlo Ponzoni<sup>34</sup>, e considerato in «buono stato» da Silvio Vigezzi che ne redige la prima scheda di catalogazione ministeriale nel 1934<sup>35</sup>, nel 1946 è trasportato al Kunstmuseum di Luzern per essere esposto alla mostra *Italienische Kunst* dove, pur criticando «die geistige Verflachung und ein Mißbrauch des technischen Könnens», ne viene apprezzato il «seiner warmen und emailierenden Farbe» che lo qualifica come una «den bezeichnendsten Werken aus Gaudenzios Spätzeit»<sup>36</sup>.

La bocciatura della Brizio, ribadita nel 1942<sup>37</sup>, comincia a fare effetto quando Franco Mazzini (1957) esclude il dipinto dal profilo dell'attività tarda di Gaudenzio, affetto dai «segni forse più che di un declino, diremmo di una crisi stilistica»<sup>38</sup>.

La prima mostra monografica su Gaudenzio Ferrari, andata in scena l'anno precedente al Museo Borgogna di Vercelli (1956)<sup>39</sup>, è l'occasione perché nel giro di qualche anno Luigi

---

<sup>31</sup> HALSEY 1908, p. 119. Per il *Battesimo* di Casale Monferrato, parte di un trittico: P. Astrua, in *Tesori* 2003, pp. 84-87, n. 14.

<sup>32</sup> PAULI 1915, p. 452.

<sup>33</sup> BRIZIO 1926, p. 172.

<sup>34</sup> PONZONI 1930, p. 197, con la parte bassa coperta dalla cimasa del confessionale; la prima fotografia completa della tavola, in bianco e nero, è in MAGGI 1951, tav. XXI (che in apertura riporta un credito fotografico generico per tutti gli scatti pubblicati: «Fotografie eseguite dai Padri del Santuario, da Farabola, Bacci, Paoletti»).

<sup>35</sup> La scheda compilata da Silvio Vigezzi e datata 21 febbraio 1934 è allegata a: ASBSAEMi, Scheda OA 08/00030122.

<sup>36</sup> *Italienische* 1946, p. 41.

<sup>37</sup> Come rileva MALLÉ 1967-1968, p. 209, il *Battesimo*, pur segnalato nel regesto, è passato sotto silenzio nel testo di BRIZIO 1942, pp. 114, 207.

<sup>38</sup> MAZZINI 1957, pp. 652-655.

Mallé – inizialmente convinto della necessità di assegnare l'opera «per via di tipi, cromia, ombre grevi» a Giovan Battista Della Cerva<sup>40</sup> – rivaluti completamente la tavola: prima riaccogliendola tacitamente nel corpus del valesiano<sup>41</sup>, poi ammettendo esplicitando l'errore di valutazione<sup>42</sup>, e infine riconoscendo senza mezzi termini il valore del *Battesimo*, un quadro «dimenticato [...] anche da me, in passato sottovalutato ma che riacquista il suo alto significato»<sup>43</sup>.

Nel 1967-1968 lo stesso Mallé, ripercorrendo la vicenda critica dell'opera, ne fissa la data di realizzazione in un momento successivo all'*Andata al Calvario* di Cannobio (1539-1540 circa) ma coevo al *Martirio* di Brera (1540). La tavola sarebbe licenziata in parallelo al politico dell'*Assunzione* di Busto Arsizio (1541), rispetto al quale – pur denunciando una maggior «pesantezza d'intervento» di Della Cerva – presenterebbe una «tenuta più legata, senza quegli sbalzi [qualitativi che affliggono il politico], ma [tuttavia] senza quelle impulsività e palpiti che a Busto irraggiano». Sforzandosi di chiarire la posizione da assegnare al *Battesimo* entro la produzione gaudenziana, Mallé riconosce nel fondale «uno degli squarci paesaggistici più belli nella carriera di Gaudenzio» e nelle figure in primo piano una «suggestiva [...] densità formale, sintesi compositiva e poetica, freno d'affetti entro un'umanità sempre più quotidiana e spoglia», quasi controbilanciata dal gruppo superiore, e in particolare dagli angioletti: «e quanta vita interiore e fisica resti in quei putti balza allo sguardo, con una verità d'atti e naturalità d'esistenza incantevoli, pur sotto la spessezza esecutiva che toglie scatto ai corpi, aria alle nubi, condensate come una fumaglia». Per Mallé la partecipazione di Della Cerva resta innegabile, ma «fu forse l'intervento di Gaudenzio quello che legò l'insieme, imponendosi al collega [...]. Nonostante l'aggravio, il “Battesimo” serba una sua correttezza e rivela ancor molto dell'ideatore. Un pezzo, dunque, da reinserire come necessario nel percorso»<sup>44</sup>.

---

<sup>39</sup> *Mostra* 1956. Il *Battesimo* non partecipa alla mostra, ma non è nemmeno ricordato nell'introduzione di Anna Maria BRIZIO (1956, p. 20), che pure menziona la *Conversione di Saulo* del Moretto nella stessa chiesa.

<sup>40</sup> MALLÉ 1954-1957a, p. 51.

<sup>41</sup> MALLÉ 1954-1957b, p. 87.

<sup>42</sup> MALLÉ 1956-1968, p. 151.

<sup>43</sup> MALLÉ 1968-1969, p. 198.

<sup>44</sup> MALLÉ 1967-1968, pp. 209-210, che a p. 208 rileva la dipendenza della figura del Padre Eterno tra angioletti dell'*Incoronazione della Vergine* della Suida-Manning Collection di Austin (inv. n. 242.1999; G. Bora, in *Capolavori* 2001, p. 50) da quella della pala di Santa Maria presso San Celso. Nella *Proposta per una cronologia generale dell'attività di Gaudenzio* pubblicata in appendice alla raccolta delle ricerche gaudenziane di MALLÉ 1969, p. 256, il *Battesimo* – «fra le opere milanesi più

All'alba del 1969, quando Vittorio Viale definisce il *Battesimo* «grande, bellissimo» e «notevole anche per il poetico, fascino paesaggio di fondo», non è solo la considerazione della singola opera ad essersi ormai ristabilita, ma anche quella dell'intera fase milanese del pittore: «e mi pare che le sue opere lo dicano attento alle avanzanti correnti del gusto manieristico in uno sforzo continuo di ricerca e rinnovamento, ma mantenendo piena e viva l'originalità del suo creare, e gli splendidi e così distintivi caratteri della sua pittura di sempre»<sup>45</sup>.

Così, nel contesto del ripensamento generale del primo manierismo milanese avviato in occasione della mostra *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V* al Palazzo Reale di Milano (1977), Giulio Bora accoglie senza problemi il *Battesimo* nel numero delle «pale importanti» commissionate dalla Fabbrica del Santuario, capaci cioè di testimoniare – accanto a dipinti di significativa provenienza veneta – la pronta adesione dei deputati agli orientamenti politico-culturali della corte imperiale<sup>46</sup>.

Seppure di piccolo formato, la prima riproduzione a colori del *Battesimo* è pubblicata nel 1981 in una guida del Santuario altrimenti trascurabile: si tratta anche dell'unica integrale, perché priva del coronamento del confessionale che in tutti gli scatti successivi nasconde la zona inferiore della tavola<sup>47</sup>.

Si arriva così al primo intervento di Rossana Sacchi (1989) sulla tavola, nel quale il *Battesimo* – collocato «in posizione di notevole rilievo» in una chiesa che è fra i «principali cantieri ecclesiastici cittadini» e «uno dei più prestigiosi luoghi di culto di Milano» – è chiamato in causa solo per liberare il campo dall'ipotesi fumosa ed errata, avanzata da Maria Luisa Ferrari (1965) e riproposta da Giulio Bora (1989), di un intervento ad affresco di Gaudenzio in Santuario<sup>48</sup>.

---

significative, sebbene di collaborazione» – è datato 1542-1543. La posizione finale espressa da Mallé è riproposta da Marco Bona Castellotti in *SANTAGOSTINO 1671*, p. 29, nota 54.

<sup>45</sup> VIALE 1969, pp. 73, 77.

<sup>46</sup> BORA 1977a, p. 51. A queste date il *Battesimo* si trova in uno stato di conservazione «discreto (tavola screpolata, colore secco)», stando alla scheda OA datata 25 settembre 1976: ASBSAEMi, Scheda OA 08/00030122.

<sup>47</sup> *Santa Maria* 1981, p. s.n.; FIORIO 1982, p. 190, fig. 209 (fotografia di Sergio Anelli), pubblica un grande dettaglio del paesaggio a colori, mentre in *Carlo e Federico* 2005, p. 168 (fotografia di Nino De Angelis), si trova la prima di una serie di scatti nei quali si vede la parte superiore del confessionale.

<sup>48</sup> FERRARI 1965, p. 44, nota 38; BORA 1989, p. 251; SACCHI 1989, pp. 26, 44 (in particolare nota 42).

A breve distanza, sulla scorta di un'indicazione di Gianni Romano<sup>49</sup>, Sergio Gatti (1991) propone di istituire uno stretto parallelismo fra il *Battesimo* di Santa Maria presso San Celso e la *Consegna delle chiavi a Pietro* della Gemäldegalerie di Berlino (inv. K.F.N. 1333) dipinta per la parrocchiale di Lissone: i due dipinti, eseguiti in anni ravvicinati ed entrambi con l'intervento di Della Cerva, sarebbero infatti accomunati dal modo di risolvere il paesaggio e l'atteggiamento delle figure<sup>50</sup>.

La proposta non incontra il consenso della Sacchi che, fra il 1996 e il 1998, avvicinandosi progressivamente all'esame del *Battesimo*, prima ribadisce il ruolo esemplare della pala nel contesto degli anni milanesi di Gaudenzio – orientati «verso lo studio dei modelli proposti dal Pordenone, da Giulio Romano e da Tiziano, confermando la sua istintiva vitalità intellettuale ma per lo più perdendo in tenerezza e in calore, requisiti del tutto estranei alle esigenze del gruppo egemone filospagnolo che, in città, sostanzialmente gli affidò le principali commissioni sacre» – e poi ne rivendica la completa autografia al maestro, accantonando la possibilità di un intervento di Della Cerva<sup>51</sup>.

Per via di semplificazioni, pur necessarie in determinati contesti, verso la fine degli anni Novanta il prestigio della commissione rischia quasi di diventare l'unica ragione valida per ricordare il *Battesimo*<sup>52</sup>.

Nel 2005 Edoardo Villata coglie l'occasione della mostra *Carlo e Federico. La luce dei Borromeo nella Milano spagnola* al Museo Diocesano di Milano – dove il *Battesimo* viene esposto dopo essere stato restaurato dallo Studio Luigi Parma<sup>53</sup> – per restituire dignità a un dipinto dotato di «una freschezza e [di] un impegno che non sfigurano di fronte a esiti più noti di questa fase come il *San Paolo* ora a Lione e ancora di più l'*Ultima Cena* di Santa Maria della Passione». Lo sforzo di lettura dell'opera in relazione al contesto, sia materiale che culturale, porta Villata a riflettere sulla soluzione compositiva adottata da Gaudenzio in risposta al formato particolarmente allungato delle pale del deambulatorio, scoprendo punti di contatto con opere precedenti dello stesso pittore – sia sculture che dipinti – e rilevando come «è soprattutto nell'uso della luce e del colore che la tavola rivela le sue migliori

---

<sup>49</sup> ROMANO 1970, p. 19, nota 1.

<sup>50</sup> GATTI 1991b, p. 163.

<sup>51</sup> SACCHI 1996, p. 578 (sostanzialmente uguale a SACCHI 2003, p. 535); SACCHI 1998, p. 64, nota 56, dove il quadro di Berlino viene attribuito interamente al Della Cerva, in un momento successivo alla morte di Gaudenzio.

<sup>52</sup> A. Di Lorenzo, in *Pittura* 1998, p. 41.

<sup>53</sup> La pratica relativa al restauro è conservata in: ASBSAEMi, 13/408 B.

sorprese [...]: le ombre si addensano e quasi gelificano, variamente tingendosi di colore, nell'economia di una immagine dalla scala cromatica assai aperta e luminosa» in cui «anche i corpi e il paesaggio ne acquistano evidenza propriamente plastica», una lezione della quale farebbero poi tesoro – sempre secondo Villata – sia Bernardino Lanino che Antonio Campi, Simone Peterzano e Tanzio da Varallo, al pari del Cerano rispetto all'invenzione proscenica dell'angelo all'estrema sinistra<sup>54</sup>.

Tirando le fila di anni spesi a inseguire il “Gaudenzio milanese” e i suoi committenti, nel 2015 la Sacchi riassume l'ultimo tratto della vita del pittore come il tentativo di perseguire «contemporaneamente strade espressive diverse, cercando di corrispondere alle attese dei committenti e assecondando di volta in volta – in modo credo istintivo – le disparate istanze che rendevano quel tempo febbrile, incerto e travagliato».

Il *Battesimo*, che spetta al solo Gaudenzio, viene licenziato «quasi in gara con il Moretto» della *Conversione di Saulo*, subito dopo l'*Andata* di Cannobio e il *Martirio* di Brera, mentre già è aperto il cantiere della cappella di Santa Corona in Santa Maria delle Grazie. I termini di confronto più adeguati sono, perciò, il polittico di Busto (1541) e gli elementi superstiti di quello di Maggianico (1541-1542).

La tavola condivide con molte altre opere coeve lo stratagemma dei «paesaggi ubertosi [...], una sorta di scorciatoia che esclude rovine classiche, passanti e scenette», ma nonostante tutto «ad un esame ravvicinato [...] presenta disuguaglianze inattese, come l'approssimata definizione delle erbe e dei fiori del primo piano e del paesaggio tutto, un poco corsivo anche se ben distribuito, mentre le simmetrie cromatiche (come il ricorrere dello stesso blu nel manto del Padre Eterno e nella veste di Cristo tenuta dal bel ragazzo-angelo di sinistra) sono la cifra delle eleganze un po' artefatte che il pittore elargisce ai milanesi del tempo»<sup>55</sup>.

\*

La messa in opera del *Battesimo* in un momento in cui l'intero deambulatorio doveva risultare ancora completamente spoglio è giustificata dalla rilevanza della campata e dell'altare di San Giovanni Battista nella topografia liturgica e visiva del Santuario.

---

<sup>54</sup> E. Villata, in *Carlo e Federico* 2005, pp. 238-239, che suggerisce di riconoscere nella figura di Cristo dipinta in Santuario un'affinità con quella scolpita oggi nella cappella della *Salita al Calvario* (n. 32) del Sacro Monte di Varallo, mentre l'uso della luce e del colore recupererebbero soluzioni già sondate nella *Pala degli Aranci* in San Cristoforo a Vercelli e nell'*Adorazione* di Sarasota.

<sup>55</sup> SACCHI 2015, pp. 141, 144, 154-155, 157.

Oggi anche solo per intravedere la tavola è necessario spingersi fino alle prime cappelle del deambulatorio, ritrovandosi comunque intralciati nell'osservazione a causa della presenza di un confessionale. Originariamente però, non esistendo alcun ostacolo visivo fra l'ingresso in chiesa e il fondo dell'abside, la tavola doveva catturare l'attenzione dei fedeli e dei visitatori che si trovavano nella navata maggiore, apparendo come una finestra alta e stretta, affacciata su un mondo dai toni freddi e luminosi.

Fatta salva l'ipotesi di una precedente – e quindi in una certa misura vincolante – dedicazione della campata e dell'altare, non dispongo di elementi utili a motivare la scelta del soggetto dipinto da Gaudenzio, più volte affrontato dal pittore e collegato, in ambito milanese, con una devozione battistina della quale purtroppo nessuno è ancora riuscito a venire a capo<sup>56</sup>. Un altro enigma senza risposta è quello dell'omissione della croce astile, normale attributo del Precursore, un'anomalia iconografica che Gaudenzio propone già nel *Battesimo* affrescato sul tramezzo di Santa Maria delle Grazie a Varallo (1513).

Rispetto all'*Andata* di Cannobio e al *Martirio* di Brera, scene affollate e concitate, nelle quali anche gli accordi cromatici e la conformazione dei fondali risentono della tensione dell'azione, il *Battesimo* si distingue per un'intonazione estremamente pausata e pacata. Pur nella differenza di registri, da parte di Gaudenzio risulta però costante la ricerca di una "teatralizzazione" della composizione, evidente a cominciare dalla scelta dell'inquadratura: gioco forza il formato della pala, le figure alle estremità risultano in parte – poco o tanto – nascoste dalla cornice, discreto stratagemma scenico che provoca nell'osservatore un senso di prossimità all'azione rappresentata. Nella zona superiore il gruppo formato dal Padre Eterno e dagli angioletti – il primo quasi tuffato verso il basso, i secondi indecisi se sostenerlo frenandolo o se farsi da parte per liberargli la strada – fa l'impressione di un meccanismo silenzioso ma deciso nel suo moto discendente, quasi di una *nivola* ante litteram, la cui traiettoria è rimarcata dalla posizione della colomba dello Spirito Santo. La zona inferiore del dipinto si gioca invece nella disposizione sfalsata delle coppie di figure, negli sguardi dei due giovani che catturano e direzionano quello dell'osservatore senza permettergli di soffermarsi troppo sul paesaggio, e soprattutto nelle gambe tese del giovane all'estrema sinistra e del Battista sulla destra, che incedono verso il centro della tavola. Qui Gaudenzio orchestra – con artificiosa abilità – luci, ombre, panni, sguardi e gesti in un lento

---

<sup>56</sup> Sia per l'ipotesi relativa alle dediche delle campate del deambulatorio che per la devozione battistina a Milano, vedi l'inizio del Capitolo 2.



moto a spirale che invita a sostare sul volto di Cristo, centro della composizione e della scena.

A giudicare da come circa quindici anni più tardi Calisto Piazza risolve gli affreschi della campata, cioè senza ricercare una continuità narrativa o spaziale con la tavola, viene da supporre che la cornice originale, oggi perduta, non avrebbe aggiunto molto alla nostra percezione dell'opera, che risulta concepita come un mondo a sé stante, perfettamente conchiuso nella sua armonia, vicino sì, ma accessibile solamente attraverso la contemplazione.

Dato per assodato che la regia della pala spetti integralmente a Gaudenzio, alcune zone approssimative e poco risolte, come i fiori dipinti nella fascia inferiore, sollevano effettivamente il sospetto di una partecipazione della bottega in fase realizzativa. Non è da scartare l'ipotesi che si tratti di uno dei primi interventi di Della Cerva, la cui presenza al fianco di Gaudenzio comincia ad essere concretamente ipotizzabile fra il 1541 e il 1542, attorno al cantiere del polittico di Busto Arsizio, e innegabilmente documentata a partire dal 1543<sup>57</sup>.

Nel percorso di Gaudenzio, il *Battesimo* rappresenta l'istantanea dell'ultimo momento di tranquillità di un pittore che potrebbe dirsi, in fondo, sicuro di sé e della propria posizione: stabilitosi nella capitale del Ducato ormai da tre anni, non gli mancano né le commissioni né il prestigio; il suo linguaggio maturo gli consente di soddisfare le richieste più disparate e di non temere il confronto con gli altri pittori – autoctoni o stranieri – attivi in città, destreggiandosi – forse più che metabolizzando – con le novità di una cultura manierista che, a Milano al principio del 1540, è ancora sostanzialmente un fenomeno mediato.

Nel breve arco di tempo che corre fra la messa in opera del *Battesimo* e la conclusione degli affreschi della cappella di Santa Corona in Santa Maria delle Grazie (1540-1543), Gaudenzio assiste alla prima vera ondata della «montante marea manierista»<sup>58</sup>: tra il 1540 e il 1541 Moretto realizza l'apparato decorativo della campata di San Paolo in Santuario; fra la seconda metà del 1541 e il 1543 Giovanni Demio affresca la cappella di Domenico Sauli in Santa Maria delle Grazie<sup>59</sup>; nel 1543 arriva a Milano l'*Incoronazione di spine* di Tiziano, destinata proprio all'altare della cappella di Santa Corona<sup>60</sup>. È un'escalation che non lascia

---

<sup>57</sup> SACCHI 1998, pp. 63-64; 2015, pp. 145-146.

<sup>58</sup> G. Romano in *Gaudenzio* 1982, p. 64.

<sup>59</sup> SACCHI in corso di stampa.

<sup>60</sup> Su come l'*Incoronazione* abbia «fracassato le certezze del vecchio Gaudenzio Ferrari»: AGOSTI 2015, p. 217.

scampo al valsesiano, troppo anziano per reggere il colpo di tante novità, sebbene pur sempre pronto a farci i conti: fra le lunette di Santa Maria della Pace, dove ha modo di riflettere sulle pose del Cristo coronato di spine di Tiziano e degli angeli musicanti del Moretto<sup>61</sup>, e il *San Paolo nello studio* di Lione già in Santa Maria delle Grazie, dove il borgo prealpino protetto da mura, bastioni e boschi del *Battesimo* – forse eccessivamente lodato dalla critica – cede il posto ad un *accrochage* di rovine con un Colosseo in bella vista.

---

<sup>61</sup> Scheda 3. Un accenno alla «dialettica quasi ad urto (se mai altre, nella nostra città, ve ne furono) di due poetiche opposte» provocata dal confronto tra Tiziano e Gaudenzio nella cappella di Santa Corona è anche in TESTORI 1977 (che non mi risulta abbia mai dedicato attenzioni alla tavola di Santa Maria presso San Celso).



Fig. 1 Campata di San Giovanni Battista  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso



Fig. 2 Gaudenzio Ferrari, *Battesimo di Cristo*, 1540-1541  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di San Giovanni Battista



Fig. 3 Angelo de Canta, *Battesimo di Cristo*, 1542  
Grignasco, Santa Maria delle Grazie



Fig. 4 Silvestro Pianazzi, *Battesimo di Cristo* (da Gaudenzio Ferrari), in G. Bordiga, *Le opere del pittore e plastificatore Gaudenzio Ferrari*, Milano, Paolo Andrea Molina, 1835







**Andrea de Conti, detto Mantovano**

Mantova (?); documentato dal 2 gennaio 1531 al 31 ottobre 1555

**Stucchi delle volte delle campate di San Paolo, San Pietro e San Gerolamo**

1540-1542

stucco

**Stucchi del tiburietto meridionale, della volta della cappella di San Rocco e delle volte delle campate di San Giovanni Battista e Sant'Ambrogio**

1553

stucco

**Stucchi della volta della campata di San Gregorio Magno**

1555

stucco

Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campate di San Paolo, San Pietro, San Gerolamo, Sant'Ambrogio, San Giovanni Battista, San Gregorio Magno, cappella di San Rocco e tiburietto meridionale

Ignorati dalla letteratura artistica antica, dalle visite pastorali e dagli inventari del Santuario, tra il XVII e il XX secolo gli stucchi del deambulatorio hanno meritato solamente una manciata di rapidi commenti nelle guide della città e dell'edificio, venendo spesso associati a quelli – più tardi di circa cinquant'anni – delle navate laterali<sup>1</sup>. Alle carenze della bibliografia avrebbe forse potuto porre rimedio la circolazione della

---

<sup>1</sup> TORRE 1674, p. 72, «le volte poi delle due navi laterali con varij compartimenti di lavorati stucchi dorati a figure»; LATUADA 1737, p. 57, «le volte sono fregiate con ornamenti plastici messi ad oro»; GALLARATI 1777, p. 49, «non sono di minor buon gusto gli stucchi, che girano introno al coro, i quali sono d'una sufficiente conservazione»; CANTÙ 1844, p. 357, «de navi laterali son a stucchi e freschi di malgusto»; BRAMBILLA 1886, p. 126, «questi affreschi [del retrocoro] sono racchiusi da fregi a stucco, più o meno barocchi»; MAGGI 1951, p. 191, «l'emiciclo, elegante nella magnifica varietà delle sue volte a crociera che non si ripetono mai, con i suoi stucchi quasi eleganti cornici a medaglioni con figure di pontefici e simboli»; REGGIORI 1968, p. 52, «caratteristiche [delle navate laterali e del deambulatorio] sono le volte a crociera straordinariamente decorate di stucchi ed affreschi».

campagna fotografica realizzata in occasione del restauro delle volte condotto fra il 1956 e il 1958 da Pinin Brambilla Barcilon: fra i numerosi scatti ravvicinati degli stucchi, infatti, ne esistono un paio che ritraggono di tre quarti i busti delle chiavi di volta delle campate di San Paolo e di San Giovanni Battista, svelandone l'alta qualità e la piena tridimensionalità, difficilmente apprezzabile dal normale punto di osservazione<sup>2</sup>.

Bisogna aspettare fino al 1971 perché il nome di Andrea de Conti – il cui profilo di stuccatore attivo a Mantova è delineato almeno dal 1912<sup>3</sup> – sia associato per la prima volta agli stucchi del deambulatorio, sulla scorta di un documento pubblicato da Maria Luisa Ferrari che ne attesta contemporaneamente l'intervento in Santuario e in San Sigismondo a Cremona<sup>4</sup>.

La scoperta, che avrebbe potuto promuovere lo studio degli stucchi, non dev'essere stata nota ai compilatori che nel 1976, stilando una scheda OA per ciascuna volta e per ciascuna chiave di volta del deambulatorio, attribuiscono indistintamente tutti gli stucchi a ignoti decoratori o scultori lombardi del XVI secolo<sup>5</sup>. E dire che sarebbe bastato considerare con attenzione la campagna fotografica scattata in questa seconda occasione – depositata oltre che nella Fototeca della Soprintendenza anche presso quella dell'Istituto di Storia dell'Arte Lombarda di Cesano Maderno – per distinguere le mani di due diversi stuccatori attivi del deambulatorio, nonché le diversità stilistiche e le differenze qualitative esistenti fra i due.

La movimentazione di alcune pale d'altare del deambulatorio destinate ad essere esposte alla mostra *Ommaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V* (1977) e la revisione del percorso di Calisto Piazza approntata per quella dedicata a *I Piazza da Lodi. Una tradizione di pittori del Cinquecento* (1989) rappresentano altre due occasioni mancate per lo svolgimento di una riflessione sugli stucchi e sulla relazione fra stuccatori e pittori in Santuario, tanto più che proprio in questi due momenti riemergono progressivamente i

---

<sup>2</sup> Per la campagna di restauro: Capitolo 2.vi; Regesto, docc. 158-160. I residui di policromia e doratura, che dovevano costituire un aspetto rilevante della finitura degli stucchi, si apprezza purtroppo solo a distanza ravvicinata o con buone riproduzioni fotografiche a colori.

<sup>3</sup> ANONIMO 1912. Il profilo di Andrea si ricostruisce oggi a partire da: SAMBIN DE NORCEN 1995, pp. 68-69, 71, 83-84; PARTSCH 1999; BAZZOTTI 2004, pp. 264, 280-283; L'OCCASO 2015, pp. 151-153 (utile non solo per Andrea ma per tutta la "dinastia" dei de Conti).

<sup>4</sup> FERRARI 1971, pp. 11-14, doc. 6.

<sup>5</sup> ASBSAEMi, schede OA, 03/00030093-03/00030094 (campata di San Paolo), 03/00030098-03/00030099 (campata di San Pietro), 03/00030105-03/00030106 (campata di San Gerolamo), 03/00030113-03/00030114 (campata di Sant'Ambrogio), 03/00030119-03/00030120 (campata di San Giovanni Battista), 03/00030134-03/00030135 (campata di San Gregorio Magno), 03/00029962 (cappella di San Rocco), 03/00029954 (tiburietto meridionale).

documenti di pagamento intestati ad Andrea. Lo stuccatore, che nel frattempo subisce anche uno sdoppiamento di personalità, sembra essere talmente irrilevante da non meritare un accenno di profilo biografico o un tentativo di comprenderne il ruolo all'interno del cantiere del Santuario<sup>6</sup>.

Le diverse attestazioni di Andrea fra Mantova, Milano e Cremona continuano ad essere considerate separatamente, almeno fino a quando Nicole Riegel (1998) – che pubblica una nuova campagna fotografica integrale delle volte del deambulatorio, la terza in ordine di tempo, e il regesto pressoché completo delle voci di pagamento che riguardano l'attività di Andrea in Santuario – stabilisce la coincidenza fra lo stuccatore documentato a Mantova e quello documentato a Milano, tentando finalmente una lettura unitaria di due diversi momenti della sua attività<sup>7</sup>.

Una corretta comprensione delle opere realizzate da Andrea in Santuario non può prescindere da una riconsiderazione globale del suo percorso nella quale le vicende mantovane, milanesi e cremonesi confluiscono finalmente in un profilo integrato dell'artista.

\*

Andrea de Conti è documentato per la prima volta nel cantiere di Palazzo Te a Mantova, dove risulta attivo con regolarità dal 2 gennaio 1531 al 29 agosto 1534 come membro della vasta *équipe* di artisti guidata da Giulio Romano. I mandati di pagamenti, nei quali figura spesso in compagnia del fratello Biagio, lo definiscono sempre con il titolo di «maestro», ne specificano talvolta la qualifica di «stucher» o «stucarob», e ne storpiano continuamente il cognome, ora indicato come da/dal/del Gomfo o Gonfo, ora come dal/del Conto o di/de Conti<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> *Omaggio* 1977, p. 51; BORA 1989, p. 251 (che sdoppia Andrea de Conti, anche se nel regesto Giorgio Fossaluzza sembra ben cosciente che si tratta di una persona sola: *I Piazza* 1989, p. 382).

<sup>7</sup> RIEGEL 1998, pp. 298, 303 (dove sono impostate una serie di riflessioni che non trovano purtroppo spazio in RIEGEL 2002).

<sup>8</sup> *Giulio* 1992, *ad indicem*. Gli stessi documenti sono ora consultabili anche nel database gratuito online curato dall'Archivio di Stato di Mantova in collaborazione con il Centro Internazionale d'Arte e di Cultura di Palazzo Te: <http://banchedatigonzaga.centropalazzote.it/>. Come mi fa notare gentilmente Andrea Canova, sebbene tra le due forme Gomfo/Gonfo e Conto/Conti ci sia identità delle vocali tonica e atona, le consonanti sembrano opporsi: a meno di pensare che una delle due forme sia un soprannome (e *gonf* in alcuni dialetti lombardi significa “gonfio”), la trafilata

Fatta eccezione per un intervento nel Castello di San Giorgio fra il 9 e il 14 ottobre del 1531<sup>9</sup> – probabilmente nell’ambito dei lavori di riallestimento delle stanze destinate ad accogliere Margherita Paleologa, novella sposa di Federico II Gonzaga – le rare specifiche contenute nei documenti di pagamenti permettono di seguire l’attività di Andrea in sei ambienti di Palazzo Te<sup>10</sup>: il Camerino dell’appartamento del giardino segreto, dove «ha lavorato de stucho» la volta «qual volta è fata [a] quadre sfondate» (5 gennaio – 28 giugno 1532)<sup>11</sup>; la Loggia di David, dove realizza «cornisati di ornamenti facti de stucho a la volta» (5 gennaio – 28 giugno 1532), lavora «a cornisar de relevo de stucho dodece triangoli che sono a li archi [...] e in dicto triangoli li va facto de le figuri de victorie di relevo» (2 ottobre – 31 dicembre 1533) e «a stanpar de stucho li cornisoni che sono sopra le colone [...] quali cornisoni sono lavorate de molti e varie cornisamenti e foliami di relevo di stucho» (13 aprile – 29 agosto 1534)<sup>12</sup>; il Camerino delle Grottesche, dove «lavorato de stucho la volta

---

fonetica dall’una all’altra risulta improbabile. Purtroppo non sono riuscito a verificare di persona la grafia delle forme sui documenti, controllo che andrà però necessariamente fatto per cercare di risolvere il problema.

I mandati di pagamento non svelano quale dei due fratelli sia il più anziano, così come non permettono di stabilire chiaramente se fra i due esista un rapporto di tipo gerarchico all’interno del cantiere: rilevo solamente che quando Andrea e Biagio non ricevono la stessa somma di denaro, come accade la maggior parte delle volte, è solitamente il primo a ricevere il pagamento maggiore.

Come mi conferma gentilmente Stefano L’Occaso, contrariamente a quanto supposto da BELLUZZI 1998, II, p. 202, Andrea de Conti non dev’essere confuso con Andrea di Pezi, che lavora nel 1528 alla Camera dei Venti e a quella delle Aquile in Palazzo Te: *Giulio* 1992, pp. 252-253, doc. 1528 febbraio 16 [Mantova]; SAMBIN DE NORCEN 1995, p. 69.

<sup>9</sup> *Giulio* 1992, p. 450, doc. Post 1531 ottobre 14 [Mantova].

<sup>10</sup> Oltre ai documenti indicati nelle prossime note, in altri undici casi viene specificato solamente che i pagamenti sono relativi a lavori realizzati «in le fabbriche del Te»: *Giulio* 1992, pp. 589-590, 593-594, 596-606, 608-610, docc. Post 1533 settembre 20, [Mantova], Post 1533 ottobre 4, [Mantova], Post 1533, ottobre 6, [Mantova], Post 1533 ottobre 18, [Mantova], Post 1533 ottobre 25, [Mantova], Post 1533 ottobre 31, [Mantova], 1533 novembre 6, [Mantova], Post 1533 novembre 15, [Mantova], Post 1533 novembre 22, [Mantova], Post 1533 novembre 29, [Mantova], Post 1533 dicembre 6, [Mantova].

<sup>11</sup> *Giulio* 1992, p. 510, doc. 1532 luglio 10 [Mantova]. BELLUZZI 1998, I, pp. 644-645, ipotizza un rifacimento della volta a cavallo fra il Cinquecento e il Seicento.

<sup>12</sup> *Giulio* 1992, pp. 510, 615, 636, docc. 1532 luglio 10 [Mantova], 1534 gennaio 19, [Mantova], 1534 settembre 15, [Mantova]. BELLUZZI 1998, I, pp. 368-393, in particolare pp. 392-393 per le figure – non solo di *Vittorie* – realizzate nei triangoli degli archi.

Più o meno in parallelo ad Andrea, dal 15 aprile al 31 agosto 1532 Biagio lavora «a stampar de stucho le cornice de li quadri de la volta de la logia granda del palacio del Te» e «di cornisamenti de li archi de dicta logia», dal 2 novembre al 31 dicembre 1533 collabora «a consar de stucho certe triangoli, che sono alli archi de la volta di la logia granda de dicto pallacio» e dal 2 gennaio al 28

[...] quala volta è facta in otti facie e lavorata de vari partimenti de relevo stampato de stucho como alchuni foglie facto a mane» (2 ottobre – 31 dicembre 1533)<sup>13</sup>; le facciate interne del cortile, dove ha «lavorato [...] a far de stucho cinquanta dui de quei methope che sono ne li frisi [...] e sono facto a tropei e instrumenti e altri varie modi», «a far rossi de relevo che sono alli capiteli de li coloni» e «alguni literi de una inschricione ch'è sopra a la faciata del cortillo» (28 luglio – 30 settembre 1533)<sup>14</sup>; il Camerino di Venere, dove realizza «in parte de li partimenti di relevi stampati di stucho» della volta a schifo e «un cornesonsselo, sotto dicto volta a schifo, stampato di talio di relevo di stucho» (2 gennaio – 11 aprile 1534)<sup>15</sup>; il Camerino a crociera, dove realizza «certi cornisonseli socti le imposte di teste quatri, li peduce de la volta facta in crociera» e collabora «a fare in parte de li foliami di releve facto a mano, che sono sopra a li dicti cornisonseli ne le inposte di dicta crocera», nonché «a far in parte de certe frisi de foliami de hedera fatti di releve a mano ne li partimenti di dicta crozera» (2 gennaio – 11 aprile 1534)<sup>16</sup>.

Successivamente fra il 2 gennaio e il 31 luglio 1539, ancora al seguito di Giulio Romano, Andrea è impegnato nel cantiere dell'Appartamento di Troia in Palazzo Ducale «a finir de stampar de stucho li cornisamenti e mensole del cornisamento ch'è socto l'inposta de la volta de la salla», a stampare «pur de stucho altri cornisamenti che recingeno d'intorno a li

---

marzo 1534 è pagato «per haver principiato e lavorato in parte de li cornisoni che sono sotto la imposta de la volta de la logia granda de dicto pallazo, qual cornisono è lavorato de molte e varie cornisamento e foliami stampati de releve di stucho»: *Giulio* 1992, pp. 513, 618-619, 625, docc. 1532 settembre 14 [Mantova], 1534 febbraio 16, [Mantova], 1534 aprile 17, [Mantova].

<sup>13</sup> *Giulio* 1992, p. 615, doc. 1534 gennaio 19, [Mantova]. BELLUZZI 1998, I, pp. 510-523.

<sup>14</sup> *Giulio* 1992, pp. 617-618, doc. 1534 gennaio 23, [Mantova]. BELLUZZI 1998, I, pp. 66-79, in particolare p. 78 per le metope con trofei e strumenti musicali, e p. 76 per le rose dei capitelli. L'iscrizione ricordata, ma oggi perduta, recitava: «*Federicus Gonzaga Dux Mantuae has aedes, quo a curis publicis secedere et ubi ocio frui posset, construi fecit*» (BELLUZZI 1998, II, p. 62).

<sup>15</sup> *Giulio* 1992, pp. 624-625, doc. 1534 aprile 17, [Mantova]. BELLUZZI 1998, I, pp. 524-531.

Nello stesso periodo, fra il 2 gennaio e il 28 marzo 1534, Biagio è pagato per aver collaborato «a stampar le camare di rilevi de stucho che sono ne li partimenti de la volta de un camarino, ch'è verso il giocho de la baletta, apresso a uno camarino ch'è voltado a otti facie, contiguo a la camara de li Giganti, e dicta è fatta a schifo»: *Giulio* 1992, p. 625, doc. 1534 aprile 17, [Mantova].

<sup>16</sup> *Giulio* 1992, pp. 624-625, doc. 1534 aprile 17, [Mantova]. BELLUZZI 1998, I, pp. 502-509.

Dal 2 novembre al 31 dicembre 1533 Biagio aveva «lavorato di stucho una volta d'uno camarino facto in crosara apresso il camarone de li Giganti, è quello che ha la fenestra verso il cortillo, e dicta volta è facta con partimenti de relevo stampato de coraci e foliami in vari modi», mentre più o meno nello stesso periodo Benedetto Bertodo detto il Pretino è pagato anche per «haver aiutato a maestro Biaso di Conti a stampar certe cornice in del camarini che sono apreso al camarone delli Giganti in sul Te»: *Giulio* 1992, pp. 618-620, docc. 1534 febbraio 16, [Mantova], 1534 febbraio 18, [Mantova].

quadri che sono depinto ne le faciate de dicta sala» e «li ornamenti de le finestri de la dicta sala», nonché i «diversi ornamenti che sono ne la volta e ne li archivolti e pilastri de la loggetta del giardino picholo a terreno», ambiente oggi non più esistente<sup>17</sup>.

In quanto «stucher» o «stucarol» Andrea lavora principalmente riproducendo a stampo modelli standardizzati: fatte salve le differenze, per cui de Conti non può certo essere posto sullo stesso piano di un vero e proprio plastificatore attivo negli stessi cantieri come Francesco Primaticcio; è bene tuttavia sottolineare come occasionalmente lo stesso risulti aver modellare a mano alcuni elementi, dato che costringe a sfumare leggermente i confini con i quali si è soliti separare i semplici stuccatori dai veri e propri scultori<sup>18</sup>.

Il trasferimento di Andrea a Milano si colloca fra l'estate del 1539 e quella del 1540, cioè nello stesso periodo in cui lo scemare dei cantieri mantovani porta Giulio Romano a San Benedetto Po per l'avvio dell'intervento nella chiesa abbaziale di Polirone<sup>19</sup>. Nella scelta della destinazione deve aver contato non poco il rapporto, già esistente all'altezza del 1540<sup>20</sup>, fra l'architetto dei Gonzaga e quello del Santuario, Cristoforo Lombardo.

Dal 1540 al 1542, infatti, Andrea è documentato in Santa Maria dei Miracoli dove – al fianco del Moretto, di Cristoforo Bossi e Calisto Piazza – realizza l'impaginazione a stucco delle volte delle campate di San Paolo, San Pietro e San Gerolamo<sup>21</sup>. A Milano l'uso della chiave di volta figurata appartiene alla consolidata tradizione solariana che rimonta fino alle volte del Duomo, mentre la partizione delle vele in spicchi trova numerosi riscontri nella pratica decorativa pittorica contemporanea. Ciononostante la soluzione adottata nel Santuario si presenta come estremamente innovativa per il panorama cittadino, soprattutto in forza della tridimensionalità conferita ai busti dei Santi e della ricchezza e varietà del repertorio di elementi decorativi impiegati nelle cornici. Per quel che lasciano trapelare i

---

<sup>17</sup> *Giulio* 1992, pp. 823-834, doc. 1539 settembre 2, [Mantova]. RAGOZZINO 2003, p. 166, ipotizza la sopravvivenza di alcuni elementi dell'ornato della loggetta (a p. 164 la stessa però, non si capisce su quali basi, attribuisce ad Andrea e Biagio gli stucchi del Camerino dei Cesari).

<sup>18</sup> Come del resto rileva anche BELLUZZI 1998, II, p. 224, nota 126. Per la definizione di quello che i documenti definiscono *stuchin*, *stuchèr* o *stucarol*, e la sua distinzione rispetto allo stuccatore plastificatore: SAMBIN DE NORCEN 1995, pp. 69-70; BAZZOTTI 2004, p. 264.

<sup>19</sup> ADORNI 2012, pp. 123-124.

<sup>20</sup> TONELLI 2010, p. 57, fornisce alcuni dati stilistici che consentono di anticipare al 1540 l'incontro fra i due architetti, tradizionalmente fissato nel luglio 1541 quando Giulio è a Milano per occuparsi degli apparati effimeri dell'ingresso di Carlo V e viene interpellato dalla Fabbrica del Duomo rispetto ai progetti per la Porta verso Compedo. SCOTTI 1977, pp. 99-100, ipotizza un contatto fra Cristoforo e Giulio addirittura già all'altezza del 1520.

<sup>21</sup> Capitolo 2.II; Schede 3-5; Regesto, docc. 2, 6, 9, 11.

documenti mantovani, Andrea non si direbbe in grado di avanzare autonomamente una proposta del genere, tuttavia in nessun altro dei cantieri sottoposti alla sua direzione Cristoforo Lombardo dimostra una così profonda adesione alle soluzioni decorative che potevano essergli suggerite dal rapporto con Giulio Romano. Dunque, anche ipotizzando che per la realizzazione dei busti Andrea avesse avuto bisogno di modelli grafici forniti dai pittori, credo che allo stuccatore vada riconosciuto un ruolo primario nell'ideazione di quest'impresa.

La presenza in cantiere del figlio Bartolomeo in qualità di aiutante sembra suggerire, a maggior ragione, che Andrea si presenti qui per la prima volta in veste di artista autonomo, perciò dotato di una propria équipe o bottega, seppur commisurata a un cantiere ben più contenuto di quelli mantovani<sup>22</sup>.

Fatta eccezione per la ghirlanda di foglie e frutti che evidenzia i costoloni di quella di San Paolo, le prime due volte realizzate da Andrea sono caratterizzate dall'impiego di elementi decorativi semplici quali perline, fusarole, ovuli, diverse varianti di *kyma* e un motivo a corda. In entrambe, perduta la doratura originaria, la colorazione dello stucco sembra imitare la pietra nelle chiavi di volta e la terracotta nelle cornici, dove una fascia piana lascia spazio a interventi pittorici.

Nella volta della campata di San Gerolamo Andrea opta invece per un linguaggio più elaborato, a partire dall'articolazione delle cornici che inquadrano, a metà di ciascuna vela, uno spazio trapezoidale. La fascia piana scompare, e alla maggior eleganza della bicromia bianco-oro corrisponde l'arricchimento del repertorio decorativo, nel quale sono introdotti motivi a baccellatura, a catenella, una teoria di campanule e una di nastri e rosette.

Chiusa la prima fase del cantiere decorativo del deambulatorio, Andrea è in San Sigismondo a Cremona dove, fra il 3 settembre 1545 e il 24 luglio 1546, viene pagato prima 27,5 scudi d'oro «pro singula capella trium capellarum» e poi altri 30,5 scudi d'oro «per compito pagato delle quatro capelle di stucho», due delle quali sono identificabili con quelle dedicate alla Vergine e ai Santi Filippo e Giacomo, nella cui decorazione pittorica sono poi coinvolti Camillo Boccaccino, Bernardino Campi, Giulio Campi, Bernardino e Gervasio Gatti.

---

<sup>22</sup> Bartolomeo, attivo negli anni Sessanta-Ottanta fra San Sigismondo a Cremona e lo studiolo del duca in Palazzo Giardino a Sabbioneta, è identificato come figlio di Andrea da L'OCCASO 2015, p. 152. Vedi Scheda 7, nota 28.

In quest'occasione Andrea è definito «operis tectorii fabro», un titolo conquistato grazie al fatto che «in ede Divi Celsi Mediolani similes fornices elaboravit», pietra di paragone per la stima delle opere realizzate in San Sigismondo con un linguaggio non molto distante da quello della volta della campata di San Gerolamo. La piena autonomia conseguita dallo stuccatore è ribadita dall'affermazione, contenuta nel documento del 1545, secondo cui Andrea «in dicta ecclesia Sancti Sigismondi opere praedicto tectorio elaboravit», a partire dagli «ornamenti exemplum» allegati allo stesso e ancora oggi esistenti, che spettano perciò a lui piuttosto che ad uno dei pittori documentati in cantiere<sup>23</sup>.

Il 23 ottobre 1546 un «maestro Andrea stucarol» riceve 4 lire e 10 soldi per lavori non specificati nella cattedrale di Mantova: si tratta probabilmente di Andrea de Conti, che nel luglio del 1549 è ricordato come attivo nello stesso cantiere in una lettera inviata da Sabino Calandra ad Annibale Litolfi, entrambi membri della corte gonzaghesca<sup>24</sup>.

Fra il 1553 e il 1555 Andrea torna in Santa Maria presso San Celso, dove realizza gli stucchi del tiburietto meridionale, della cappella di San Rocco e delle campate di San Giovanni Battista, Sant'Ambrogio e San Gregorio Magno, tutte affidate a Calisto Piazza per la parte pittorica<sup>25</sup>.

Attenuata la monumentalità dei busti nelle chiavi di volta, Andrea adottata ormai stabilmente la bicromia bianco-oro, arricchendo e variando sempre più di ambiente in ambiente il proprio repertorio decorativo, inserendo ora mazze di fiori e frutti, ora motivi a onda ricorrente o ad anthemion, ora sviluppando nella cornice centrale tralci di vite abitati da uccelli e animali. La soluzione più originale si trova sulla volta della campata di San Gregorio Magno, dove Andrea realizza quattro finti cammei inquadrati da elaborate cornici, posti al centro delle vele: al loro interno sono rappresentate quattro figure allegoriche, identificabili – partendo dalla vela soprastante la parete di fondo della campata, e procedendo in senso antiorario – come *Virtù* (o *Religione*), *Verità*, *Carità* e *Giustizia*<sup>26</sup>.

---

<sup>23</sup> Per l'attività di Andrea in San Sigismondo e la trascrizione completa dei documenti: FERRARI 1971, pp. VII-VIII, 11-14 (doc. 6); MILLER 1997, pp. 40, 42, 477 (doc. 9).

<sup>24</sup> *Giulio* 1992, pp. 1163-1164, doc. 1546 ottobre 23, [Mantova]; SAMBIN DE NORCEN 1995, p. 84. Andrea de Conti non dev'essere confuso con «maestro Andrea», lo scalpellino omonimo che, sempre nel cantiere della Cattedrale, viene pagato fra il 1545 e il 1546 per la realizzazione di capitelli: *Giulio* 1992, pp. 1079, 1130-1131, 1163, 1172, 1163-1164.

<sup>25</sup> Capitolo 2.III; Schede 6-7; Regesto, docc. 18, 40.

<sup>26</sup> *Carità* e *Giustizia* sono facilmente identificabili dagli attributi tradizionali dei bambini per la prima e della spada e della bilancia per la seconda. La *Verità* potrebbe essere identificata come tale a causa della nudità e dell'atto di indicare una fonte luminosa, forse il sole. L'indecisione fra la *Virtù*



Durante questa seconda tranche di lavori per il Santuario milanese, lo stuccatore sembra impegnarsi particolarmente nell'invenzione di elementi plastici capaci di risolvere la zona dei peducci angolari, che nelle campate del 1540-1542 presentavano semplicemente inserti di elementi vegetali piani, a chiudere le sequenze dei motivi decorativi delle cornici. Partendo dalle testine di cherubino della volta della cappella di San Rocco si passa ai cesti d'acanto di quella di San Giovanni Battista, alle cornucopie intrecciate con teste di animali di quella di Sant'Ambrogio, fino ai mascheroni femminili di quella di San Gregorio Magno, forse allusivi alle *Stagioni* e *memori* – ma meglio riusciti – di quelli che decorano il Camerino a crociera di Palazzo Te.

Dopo il 31 ottobre del 1555, riscosso l'ultimo pagamento per la stuccatura della campata di San Gregorio Magno, Andrea scompare dal cantiere del Santuario, forse a causa del subentro di Vincenzo Seregini a Cristoforo Lombardo, morto circa un mese prima<sup>27</sup>. Del resto, lo stesso Andrea potrebbe essere morto dopo questa data dal momento che di lui non si hanno più notizie.

Di certo le ultime due campate nelle quali è documentato un intervento di Calisto Piazza, quelle dedicate a Sant'Agostino e a Santa Maria Assunta, vedono all'opera uno stuccatore diverso da Andrea, di qualità inferiore, del quale si servirà poi anche Carlo Urbino per la realizzazione della campata di San Francesco, della cappella dell'Assunta e del tiburietto settentrionale<sup>28</sup>.

Ma è bene notare come il modello offerto da Andrea non sia normativo solo per chi gli succede in Santuario: il 28 maggio 1556, i fabbricieri della Cattedrale di Monza chiedono a Giuseppe Meda e Giuseppe Arcimboldo di realizzare gli affreschi della volta della cappella del transetto meridionale «bone et a la bontade de le figure sono depinte in la volta de la giesia de sancta Maria de sancto Celso» e, pur essendo ormai fuori moda a queste date, gli stucchi di Andrea sembrano avere ancora qualcosa da dire alla coppia di pittori, che ne ripropongono quasi alla lettera i partiti decorativi. Addirittura, ancora nel 1562, con tutto quello che era successo nel frattempo nel panorama internazionale dell'arte dello stucco,

---

o la *Religione* dipende dalla difficoltà di far coincidere perfettamente la figura con una delle due figure allegoriche: la *Virtù* si appoggia ad un'asta, ma dovrebbe essere vestita di un'armatura, mentre la *Religione* ha la testa velata e siede su una pietra riquadrata, ma più che un'asta dovrebbe reggere una verga (quella di Mosè), oltre a delle chiavi (quelle di San Pietro): RIPA 1593, pp. 236-237 (Religione), 285 (Verità).

<sup>27</sup> LOI 2005, p. 512.

<sup>28</sup> Capitolo 2.IV; Schede 7, 9.

Giuseppe Meda sembra conservare vivo il ricordo delle volte di Santa Maria presso San Celso mentre realizza, stavolta da solo, non solo gli affreschi ma anche gli stucchi della volta della cappella del transetto settentrionale dello stesso Duomo di Monza<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> Per Giuseppe Meda e Giuseppe Arcimboldo nel Duomo di Monza e la trascrizione integrale dei documenti: MILLER 1989, pp. 217-220, 229-230.



Fig. 1 Andrea de Conti, Stucchi della volta della campata di San Paolo, 1540  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di San Paolo



Fig. 2 Andrea de Conti, *San Paolo*, 1540  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di San Paolo



Fig. 3 Andrea de Conti, Stucchi della volta della campata di San Pietro, 1541-1542  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di San Pietro



Fig. 4 Andrea de Conti, *San Pietro*, 1541-1542  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di San Pietro



Fig. 5 Andrea de Conti, Stucchi della volta della campata di San Gerolamo, 1542  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di San Gerolamo



Fig. 6 Andrea de Conti, *San Gerolamo*, 1542  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di San Gerolamo





Fig. 7 Andrea de Conti, Stucchi del tiburietto meridionale, 1553  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, tiburietto meridionale



Fig. 8 Andrea de Conti, Stucchi del tiburietto meridionale, 1553 (particolare)  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, tiburietto meridionale



Figg. 9-10 Andrea de Conti, Stucchi della volta della cappella di San Rocco, 1553 (intero e particolare)  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, cappella di San Rocco



Fig. 11 Andrea de Conti, Stucchi della volta della campata di San Giovanni Battista, 1553  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di San Giovanni Battista



Fig. 12 Andrea de Conti, *San Giovanni Battista*, 1553  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di San Giovanni Battista



Fig. 13 Andrea de Conti, Stucchi della volta della campata di San Giovanni Battista, 1553  
(particolare)  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di San Giovanni Battista



Fig. 14 Andrea de Conti, Stucchi della volta della campata di Sant'Ambrogio, 1553  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di Sant'Ambrogio



Fig. 15 Andrea de Conti, *Sant' Ambrogio*, 1553  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di Sant' Ambrogio





Fig. 16 Andrea de Conti, Stucchi della volta della cappella di Sant'Ambrogio, 1553 (particolare)  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di Sant'Ambrogio



Fig. 17 Andrea de Conti, Stucchi della volta della campata di San Gregorio Magno, 1555  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di San Gregorio Magno



Fig. 18 Andrea de Conti, San Gregorio Magno, 1555  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di San Gregorio Magno



Figg. 19-22 Andrea de Conti, *Virtù* (o *Religione*), *Verità*, *Carità* e *Giustizia*, 1555  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di San Gregorio Magno



Figg. 23-26 Andrea de Conti, *Stagioni* (?), 1555 (peducci)  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di San Gregorio Magno



**Alessandro Bonvicino detto il Moretto**

Brescia; documentato dal 7 agosto 1515 – morto fra il 9 novembre e il 22 dicembre 1554

*Conversione di Saulo*

1540-1541

tela

- in basso a sinistra, sul cartiglio: ALEXA[N]DER MORETTVS / BRIX[IENSIS] F[ECIT]

**Affreschi della campata di San Paolo**

1540-1541

affresco

- volta, prima vela, sulla tabella: GRATIA DEI IN M[E] / EGEN[A NO]N FVI[T] (I Corinzi, 15:10)

- volta, seconda vela, sulla tabella: NOS AVTEM SENSV[M] / CHRISTI HABEM[VS] (I Corinzi, 2:15)

- volta, terza vela, sulla tabella: FACTVS SVM / MINISTER CHRISTI (Efesini, 3:7)

- volta, quarta vela, sulla tabella: CVRSVM CONSVMAVI / FIDEM SERVAVI (II Timoteo, 4:7)

Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di San Paolo

L'apparato decorativo della campata di San Paolo è messo in opera fra il 1540 e il 1541 da Andrea de Conti, per la parte degli stucchi, e Alessandro Bonvicino detto il Moretto, al quale spettano la pala raffigurante la *Conversione di Saulo* e gli affreschi della volta e delle pareti<sup>1</sup>.

A queste date il Moretto intrattiene rapporti con l'ambiente milanese da almeno un decennio, come attesta una lettera inviata il 23 dicembre 1530 a Donato Savallo, canonico della cattedrale di Salò, nella quale il pittore comunica di trovarsi a Milano «per mie facende»<sup>2</sup>. Non sappiamo praticamente nulla circa l'entità di queste *facende* o delle relazioni stabilite dal Moretto in città prima del suo intervento in Santa Maria dei Miracoli. Stando al discreto numero di opere – in larga parte perdute o disperse – attestate dalle fonti, la sua presenza a Milano non dev'essere stata passeggera: nel 1568 Giorgio Vasari ricorda che «in Milano, nelle case della Zecca, è di mano del detto Alessandro [Bonvicino] in un quadro la

<sup>1</sup> Capitolo 2.II; Scheda 2; Regesto, docc. 3, 9.

<sup>2</sup> MOLMENTI 1895, p. 688; DA PONTE 1898, p. 125.

Conversione di San Paulo [da non confondere con la *Conversione* del Santuario], et altre teste molto naturali, e molto bene abbigliati di drappi e vestimenti»<sup>3</sup>; nel 1592 Paolo Morigia registra nella collezione di Prospero Visconti «un Davitte di mano d’Alessandro Moretto bresciano» assieme a una «Tucia vergine vestale che porta l’acqua col cribro in mano, di detto Moretto»<sup>4</sup>; nel 1619 Girolamo Borsieri può ancora osservare in «S. Michele al Gallo [...] i fragmenti di alcune historie fatte parimente a fresco dal Moretti, ch’ivi insieme ha fatto un Cenacolo a oglio, e vicina al Broletto dipinta la corte di un palazzo che hoggi è posseduto dal Cavalliero Ferrando Novate»<sup>5</sup>; infine, nel 1674 Carlo Torre vede un affresco che «vogliono gl’intelligenti di pittura haverlo colorito Alessandro Moretto da Brescia» raffigurante «una Vergine con Bambino, ed un S. Girolamo in vago scorcio, ed un angetto che s’affatica in temprare un liuto [...] di pregiato disegno» all’esterno di un palazzo affacciato su piazza San Babila<sup>6</sup>.

Stando ai meccanismi committenziali della Fabbrica, così come è possibile ricostruirli in base alla documentazione superstite, la convocazione del Moretto in Santuario deve spettare con ogni probabilità a uno dei deputati, la cui identità tuttavia non è possibile precisare né ricorrendo alla motivazione della commissione eponimica – non essendoci alcun Paolo fra i fabbricieri in carica attorno al 1540 – né basandosi sulle labili tracce che

---

<sup>3</sup> VASARI 1568, v, p. 429.

<sup>4</sup> MORIGIA 1592, p. 593. La *Vestale Tuccia*, che BALLARIN (1988, p. 191) definisce «quasi un De Mio, quasi un Paris Bordone [...], ed allora deve essere solamente un Moretto degli anni Quaranta», ancora di proprietà dei Gallarati-Scotti in Palazzo Taverna a Roma nel 1988, si trova oggi in una collezione privata di New York (VANNUGLI 1988; N. Edwards, in *Art* 2008, pp. 313-314).

<sup>5</sup> BORSIERI 1619, p. 73; AGOSTI 1991, p. 125, nota 39. Ferrando Novate è da identificare con Gabriele Ferrante (o Ferdinando) Medici di Novate, figlio di Ferrante (o Ferdinando) e Ginevra Bentivoglio, sposato con Violante Aliverti. Il palazzo che all’epoca del Borsieri era di proprietà di Gabriele Ferrante e di Violante è ancora oggi noto come Palazzo Aliverti (via Broletto 20). Acquistato nel 1961 dal Mediocredito Regionale Lombardo, entro la fine del 1963 è integralmente e pesantemente restaurato da Mario Rossi per la parte pittorica; la corte non conserva più tracce di decorazione pittorica, a differenza di alcune sale affrescate da diversi pittori di area campesca e di livelli qualitativi fra loro molto differenti: REGGIORI 1967. Dopo aver ospitato a lungo una delle sedi storiche della casa di moda Gucci, nell’estate 2016 è stata acquistata dal gruppo immobiliare statunitense Hines.

<sup>6</sup> TORRE 1674, p. 351: l’affresco del Moretto è in compagnia di una «Concezzione a fresco» attribuita a uno dei fratelli Della Rovere e di «due altri quadroni pure a fresco» rappresentanti «operazioni di S. Ambrogio contro gli Arriani» assegnati a Ottavio Semino.



riguardano possibili relazioni intrattenute da alcuni di loro con l'ambiente bresciano<sup>7</sup>. Al contrario, un'indagine nell'ambito della devozione paolina, rilanciata a Milano verso la metà degli anni Trenta dalla nascita delle congregazioni gemelle delle suore angeliche di San Paolo Converso e dei chierici regolari di San Paolo Decollato, sembra offrire una pista più concreta. Il miglior candidato, in questo senso, risulta il fabbriciere Giovan Tommaso Rotula che, oltre ad essere padre di tre angeliche e di un barnabita, nel 1535 è uno degli agenti che acquistano per conto di Ludovica Torelli i terreni sui quali sarà poi edificato il monastero di San Paolo Converso<sup>8</sup>. Pur non esistendo dati a questo riguardo, la trama di rapporti che legano Giovan Tommaso al circolo riunito attorno alla contessa di Guastalla e a Sant'Antonio Maria Zaccaria è talmente fitta da permettere addirittura di sospettare che il fabbriciere partecipasse attivamente al terzo – poco noto – collegio sorto assieme a quelli delle angeliche e dei barnabiti, i Maritati di San Paolo, al quale aderivano i laici sposati che intendevano seguire il carisma paolino<sup>9</sup>. Giovan Tommaso non è l'unico fabbriciere simpatizzante delle angeliche e dei barnabiti<sup>10</sup>, tuttavia, volendo riconoscere ad uno dei deputati un ruolo determinante nella vicenda della campata di San Paolo, magari non attribuendo una responsabilità diretta della convocazione del Moretto ma quantomeno quella della scelta del soggetto dettato al pittore, i dati raccolti finora consentono senza dubbio di pronunciarsi in suo favore.

\*

Il 18 luglio 1576 Carlo Borromeo, in visita pastorale nel Santuario, descrive così la campata di San Paolo: «Altare Sancti Pauli, in mità ut supra, lapideis sed angustis ut supra, nullum onus sine redditis sine candelabra sine crucem, mensa est lapidea, (cassis) lapideis marmoreis»<sup>11</sup>.

La prescrizione dettata dall'arcivescovo al termine della visita, di levare «tutti li altari quali sono di dietro del altare maggiore», porta alla rimozione dell'altare, e molto probabilmente alla sua sostituzione con una mensola marmorea affiancata da specchiature di finto marmo

---

<sup>7</sup> In particolare Graziadio Prata (Appendice 3.III, Graziadio Prata) e Ludovico del Conte (Regesto, doc. 11).

<sup>8</sup> Appendice 3.III, Giovan Tommaso Rotula.

<sup>9</sup> Per i maritati di San Paolo: SPINELLI 1989; CASIRAGHI 1990.

<sup>10</sup> Appendice 3.III, Gerolamo Baldironi; Aymo Rainoldi.

<sup>11</sup> Regesto, doc. 113.

in scagliola lucidata, analoga a quelle che si possono osservare ancora oggi nelle altre campate del deambulatorio<sup>12</sup>.

Il 29 maggio 1583 i deputati deliberano «che se faccia il muro adietro alla capella grande»<sup>13</sup>, ovvero il muro di cinta che delimitava il terreno circostante l'abside del Santuario, oggi sostituito da una cancellata. L'ordinazione capitolare è il termine *ante quem* per datare la pianta dell'area absidale disegnata da Martino Bassi con lo scopo di mostrare «il giro del muro che si ha da fare d'ordine di monsignor illustrissimo et reverendissimo», nella quale le convenzioni grafiche e la lettera K individuano con chiarezza una porta in corrispondenza dell'altare di San Paolo, ovvero la «Porta per la quale si passa dalla detta Chiesa sopra il detto terrone, il qual gira intorno [alla chiesa] come si è detto, et sopra del quale gli cade il stilicidio della detta Chiesa, la quale piglia il lume de tutte le finestre che per il presente disegno si vegono verso il detto terrone»<sup>14</sup>.

Una volta aperta la porta, dopo il 1576 ed entro il 1583, la scarsità di spazio della campata non avrebbe consentito il mantenimento di un altare fisso. Non saprei dire, perciò, come dovevano svolgersi i festeggiamenti patronali dei ferrastrazzi che, stando a quanto racconta Paolo Morigia nel 1598, «celebrano la festa della Conversione di San Paolo a dì 25 gennaio nella divotissima chiesa della Madonna vicina a San Celso»<sup>15</sup>.

Certamente bisogna supporre che entro il 17 agosto 1683 la porta venisse murata e l'altare ripristinato dal momento che in quella data Federico Visconti può visitare «altare cuius icon

---

<sup>12</sup> Capitolo 2.VI.

<sup>13</sup> L'11 marzo 1584 l'erezione del muro non è ancora stata completata: ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Amministrazione 61 (Sedute Registri 1583-1599), 1583-1592, ff. 24, 57. Il «monsignor illustrissimo et reverendissimo» citato nell'ordinazione è tranquillamente identificabile con Carlo Borromeo: credo infatti che l'ordinazione di «Deliberare quello che si ha da fare della terra reposita sopra il li...o» sia collegabile a questa vicenda (Regesto, doc. 111).

<sup>14</sup> Esistono due copie della pianta: ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Chiesa Caseggiati, 13 (Riparazioni. Tipi, Disegni), cart. 2, «Disegno della pianta del coro et suo giro all'intorno della chiesa di Nostra Signora presso San Celso di Milano»; BAMi, cod. S. 149 sup (A), II. Nell'indice manoscritto del Ferrari il disegno è registrato come «Disegno fatto dal Bassi della scavazione del terreno intorno al Coro della Chiesa col nuovo muro di cinta per difesa». La natura progettuale del disegno è dichiarata da una delle didascalie dello stesso.

<sup>15</sup> MORIGIA 1598, p. s.n. Non credo che la povera corporazione degli straccivendoli, detti ferrastrazzi (per i quali: DEL BO 2005), sia implicata nella committenza della campata di San Paolo. Gli statuti, approvati nel 1569, non menzionano alcun altare o altro luogo di riunione specifico, prescrivendo solamente che «nel giorno della festività della Conversione de Santo Paulo di ciascuno anno s'havranno de congregare tutti li maestri dell'arte sudetta in uno loco da essere eletto, particolarmente per fare le congregatione et trattare li negotii di detta arte»: ASCMi, Materie, 898.

penicillo expressam ostentat divi Pauli prodigiosam conversionem, cuncta sunt ad formam praeter cancellos ligneos, qui exiguo minus interstitis distantia suppedaneo seu bradella. Verum ad hoc quos altare rarissima celebratur, uti asservit idem praefectis»<sup>16</sup>. Ho il sospetto che il ripristino dell'altare di San Paolo vada collocato verso la seconda metà del XVII secolo, cioè in quel momento di rinnovamento del deambulatorio che, oltre alla realizzazione della cornice marmorea che inquadra ancora oggi il *Congedo di Cristo* di Carlo Urbino nella campata di Sant'Ambrogio (1666-1671)<sup>17</sup>, registra il più antico restauro documentato per le ancone del santuario, *Conversione* compresa, condotto nel 1673 da Giovan Battista Ausenda<sup>18</sup>.

L'altare di San Paolo è ancora al suo posto nel 1791 e nel 1827, quando vengono redatti i due inventari delle suppellettili del santuario nei quali la campata figura dotata, oltre che di «Ancona di legno intagliato e dorato con il quadro rappresentante la Caduta di S. Paolo, opera del Bonvicino detto il Moretto da Brescia», anche di una «mensa tutta di marmo lavorato con pietra sacra, scalino di legno lavorato e bronzo, bradella d'asse con gradino all'intorno di marmo»<sup>19</sup>. In quest'occasione, «sopra le due ante laterali» è registrata anche la presenza di «due quadri, un S. Giorgio altro S. Gerolamo, cornice stretta dorata», da immaginare secondo la situazione documentata da un acquerello che ritrae la campata di San Gregorio, eseguito verso la metà dell'Ottocento e conservato nel fondo della Scuola di Prospettiva dell'Accademia di Belle Arti di Brera<sup>20</sup>.

Nessuna pianta del santuario successiva al 1827, a cominciare da quella pubblicata da Ferdinando Cassina nel 1840, segnala l'esistenza della porta, la cui prima attestazione a me nota risale al 1951<sup>21</sup>. Una data così avanzata risulta tuttavia inaccettabile: la riapertura dell'ingresso laterale dev'essere avvenuta prima o contestualmente alla realizzazione della

---

<sup>16</sup> Regesto, doc. 148. La data di tamponamento della porta potrebbe essere anticipata se si riuscisse a datare con precisione la pianta conservata alla Bibliothèque Nationale di Parigi, Cabinet des Estampes, vol. Vb. 20 Fol., f. 45, riprodotto in RIEGEL 1998, fig. 10, con una datazione 1570-1610 che non può essere corretta, almeno per quanto riguarda il primo termine, troppo precoce. Stranamente nella stessa pianta sembra che le campate di San Pietro e di Sant'Agostino siano dotate ciascuna di una porta, fatto altrimenti non attestato.

<sup>17</sup> Scheda 14.

<sup>18</sup> Capitolo 2.VI.

<sup>19</sup> Regesto, docc. 149, 151 (per quanto riguarda la campata di San Paolo, le differenze fra le due versioni sono minime).

<sup>20</sup> *Due secoli* 1998, p. 41, n. 10; *Verso il museo* 2005, p. 59, n. III.1.85; Capitolo 2.VI.

<sup>21</sup> CASSINA 1840, tav. XIX; MAGGI 1951, p. 204.

bussola lignea che filtra ancora oggi l'accesso in chiesa, databile – come mi conferma gentilmente Giuseppe Beretti – a cavallo fra Otto e Novecento.

Nel momento in cui la porta viene riaperta e la bussola installata, la cornice originale della *Conversione* deve essere già stata sostituita con quella attuale. In questo caso il termine *post quem* è il 7 dicembre 1861 quando, nell'ambito dell'estesa campagna di restauro che interessa l'intero santuario tra gli anni Cinquanta e Settanta dell'Ottocento, il pittore Scipione Lodigiani è pagato per aver realizzato il «ristauro dei dipinti ad olio di n. 16 quadri d'altare», fra i quali è compreso il «ristauro, pulitura e vernice» della *Conversione*, mentre l'intagliatore Rodolfo Brianti e il verniciatore Giovanni Solari si occupano rispettivamente del «ristauro agli intagli in legno alle diverse cornici» e delle «dorature e verniciature delle cornici suddette», certamente ancora quelle originali<sup>22</sup>. Nonostante ciò, di lì a poco tutte le cornici delle pale del retrocoro – eccetto quella del *Congedo di Cristo* – sono sostituite con quelle attuali, identiche fra loro, di gusto quasi neorinascimentale e fattura scadente: il termine *ante quem* per la loro messa in opera è il 1867, anno in cui il *San Gerolamo* di Calisto Piazza ne figura già provvisto in un secondo acquerello della Scuola di Prospettiva dell'Accademia di Brera<sup>23</sup>. Come mi conferma gentilmente Anna Maria Pirovano Parma, la *Colomba dello Spirito Santo* che corona oggi la *Conversione* è dipinta direttamente sul legno del timpano ed è coerente con una datazione agli anni Sessanta dell'Ottocento, convalidata sia dall'esame stilistico che dalla crettatura della superficie pittorica<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> Regesto, doc. 155; Capitolo 2.VI.

<sup>23</sup> *Due secoli* 1998, p. 35, n. 3; *Verso il museo* 2005, p. 57, n. III.1.76; Capitolo 2.VI.

<sup>24</sup> La fotografia Alinari 48416 è scattata in occasione dell'esposizione *La pittura bresciana del Rinascimento* (1939), molto probabilmente in uno dei padiglioni allestiti all'esterno della Pinacoteca Civica Tosio-Martinengo, dei quali resta traccia in alcune fotografie conservate in AMBs (relative alla fase di allestimento, gentilmente segnalatami da Vito Zanni che sta conducendo una ricerca su questo argomento) e in un'anonima recensione della mostra pubblicata su «Emporium» (ANONIMO 1939). Nella fotografia la *Conversione* è presentata fuori contesto, contro un fondale neutro e con il timpano vuoto: entro quella data la *Colomba* dev'essere coperta con una campitura omogenea, dello stesso colore della cornice a giudicare dal bianco e nero dello scatto. Successivamente, entro il 1996 della fotografia scattata da Gabriele Fichera e pubblicata in RIEGEL 1998, fig. 119, il colore finto oro è sostituito da una nuova stesura blu scuro, rimossa dallo Studio Luigi Parma durante il restauro del 2005. Sono convinto che la *Colomba* non sostituisca un elemento antico andato perduto ma sia piuttosto il tentativo di completare l'iconografia della *Conversione* che, prima dell'interpretazione “naturalistica” di Longhi, poteva essere avvertita come incompleta. Proprio la lettura longhiana potrebbe essere la ragione alla base del successivo occultamento della *Colomba*.

La difficoltà di collocare con precisione nel tempo questo genere di interventi dipende anche dalla quasi totale mancanza di documentazione rispetto ad alcuni restauri effettuati all'interno del

Diversamente dalle altre pale del retrocoro, poggianti sulle mensole marmoree, la *Conversione* risulta sopraelevata di circa 36 cm: la ragione è l'eccessivo ingombro della bussola che, in fase di installazione, ha costretto a innalzare la tela, non abbastanza però da evitarne la copertura della fascia inferiore.

È praticamente impossibile ricostruire l'aspetto della cornice originale della *Conversione*, anch'essa di «legno intagliato e dorato» se, come credo, si trovava ancora al suo posto quando furono stilati gli inventari del 1791 e del 1827<sup>25</sup>. Tuttavia sono convinto che il dialogo di questo elemento con il resto dell'apparato decorativo della campata fosse ben più organico rispetto a quanto non risulti oggi. Qualche indizio in questa direzione è fornito da un prezioso negativo databile al 1977, conservato negli archivi delle Civiche Raccolte d'Arte di Milano, grazie al quale è possibile osservare la tormentata stratificazione della parete retrostante la *Conversione* e documentare la sopravvivenza di una porzione di affresco che connette, prolungandole, le finte cornici di marmo che inquadrano i due bassorilievi dipinti sopra alle finestre. L'area centrale – ribassata e priva di intonaco, con i mattoni a vista – individua l'originale alloggiamento della cornice, mentre le slabbrature che intaccano la superficie affrescata – oggi visibilmente integrate – coincidono probabilmente con il profilo del coronamento della cornice originale, che immagino non lontano da quello realizzato nel 1544 da Giovan Pietro Da Sesto per la carpenteria dell'*Ultima Cena* di Gaudenzio Ferrari in Santa Maria della Passione a Milano<sup>26</sup>.

\*

---

santuario: dai «tre quadri nella chiesa di San Celso restaurati e ripuliti in questi giorni dal sig. Porta» del 1909, fino ad «alcuni dipinti su tela, nella navata sinistra del Tempio, [...] oggetto di restauri non preventivamente autorizzati» del 1957 (ASBSAEMi, Archivio Antico, parte seconda, cass. 53, fasc. 69; 13/408 A, prot. 1501, 1 ottobre 1957).

<sup>25</sup> È un peccato che nessuna delle sezioni longitudinali del santuario pubblicate in RIEGEL 1998, figg. 12-13, sia utile alla ricostruzione della cornice originale: quella conservata nella Collezione De Pagave dell'Archivio di Stato di Novara (f. 17, datata con eccessiva approssimazione al 1600) raffigura le cornici di tutte le pale del santuario secondo un'irrealistica alternanza di due diverse tipologie (una a timpano arrotondato e una a timpano triangolare); quella pubblicata in CASSINA 1840, tav. XXII, le schematizza tutte omogeneamente riducendole a puri quadrilateri.

<sup>26</sup> Il negativo (10 × 12 cm) è conservato in: ACRAMi, Direzione M. Precerutti Garberi, Mostra Omaggio a Tiziano, cartella Negativi RX, negativo s. n. inv. Per Giovan Pietro da Sesto: SACCHI 1989, pp. 42-43; 1998, p. 58, nota 26. Un intervento sulle cornici bresciane negli anni del Moretto, a dire il vero più utile per quanto riguarda gli intagliatori che non le cornici stesse: BAYER 1988.

L'intera vicenda materiale della pala e degli affreschi della campata di San Paolo, con le problematiche che ne derivano, è sostanzialmente ignorata dalla letteratura, che prende avvio da un possibile fraintendimento.

Nel 1568 Giorgio Vasari ricorda che «in Milano, nelle case della Zecca, è di mano del detto Alessandro [Bonvicino] in un quadro la Conversione di San Paulo, et altre teste molto naturali, e molto bene abbigliati di drappi e vestimenti»<sup>27</sup>. Questa *Conversione*, oggi irrintracciabile, non può essere identificata con quella di Santa Maria dei Miracoli: si tratta di una falsa occorrenza, che merita però di essere ricordata per esteso, quantomeno per rendere ragione dell'errore che, in maniera ricorrente, induce nei secoli successivi a far coincidere le due opere di identico soggetto.

Nel 1671 Agostino Santagostino registra il «S. Paolo che cade da cavallo del Moretto da Brescia» in Santa Maria presso San Celso, ed è questo il primo vero ricordo a stampa della tela<sup>28</sup>. A breve distanza, Carlo Torre (1674) segnala la «Conversione di San Paolo, che trovasi nel primo arco di dietro al coro, fece Alessandro Moretti bresciano», aggiungendo che nelle volte del retrocoro «mostrarono il loro valore e Carlo Urbino da Crema, ed i fratelli Campi Cremonesi, ed il Moretto di Brescia», senza tuttavia fornire la collocazione precisa dei singoli interventi<sup>29</sup>.

Dall'inizio del Settecento ad oggi nessuna delle principali guide della città o del santuario tralascia di ricordare la tela e il suo autore, esprimendo talvolta brevi giudizi del tutto conformi ai coevi mutamenti del gusto, mentre risultano meno frequenti le occorrenze degli affreschi, per lo più segnalati – con un evidente ricalco da Torre – come genericamente esistenti nel deambulatorio<sup>30</sup>. Nell'arco di tre secoli solo Giuseppe Caselli (1827) e Paolo Rotta (1885) arrischiano una precisazione: mentre il primo individua la mano del Moretto sulle volte delle cappelle di Sant'Ambrogio e di San Gregorio, affrescate entrambe da Calisto Piazza fra il 1555 e il 1556, il secondo riconosce giustamente l'intervento del pittore bresciano sulla volta della cappella di San Paolo, giudicandolo però impietosamente «ancor più debole [della *Conversione*] per le figure scorrette degli angioli»<sup>31</sup>. Il riconoscimento degli affreschi da parte di Rotta non ha seguito né a Milano né tantomeno a

---

<sup>27</sup> VASARI 1568, v, p. 429; SACCHI 2005, I, pp. 82, 85-86.

<sup>28</sup> SANTAGOSTINO 1671, p. 29.

<sup>29</sup> TORRE 1674, p. 73.

<sup>30</sup> Appendice 2, Retrocoro – 1ª campata (San Paolo).

<sup>31</sup> CASELLI 1827, p. 82 (ripreso in CASSINA 1840, pp. s. n.); ROTTA 1885, p. 22. Per gli affreschi di Calisto Piazza: Schede 6-7.

Brescia, dove negli stessi anni ha ormai preso corpo una storiografia artistica cittadina che, in quanto espressione di una realtà culturale fieramente campanilista, è poco incline a prestare attenzione a voci forestiere<sup>32</sup>.

A Brescia il Moretto detiene un ruolo primario nel pantheon artistico locale fin dai tempi della *Storia pittorica* dell'abate Luigi Lanzi (1795-1796; 1809), anche lui memore della tela in Santa Maria dei Miracoli<sup>33</sup>. Ma, complice il discreto numero di opere acquistate nel giro di pochi anni da alcuni fra i più importanti musei europei, è solo verso la metà del XIX secolo che nasce un filone di studi specificatamente dedicati al pittore<sup>34</sup>. Da subito la preoccupazione principale è quella di individuare e sottolineare le peculiarità proprie del Moretto: da un lato lo spiccato «sentimento della religione» e dall'altro l'irriducibile autoctonia «d'una maniera tutta sua», due facce della stessa medaglia, quella del “Raffaello bresciano”<sup>35</sup>.

Date queste premesse si può facilmente immaginare quanto la collocazione milanese – seppure ecclesiastica, e quindi pubblica –, lo scarso pietismo del soggetto e l'artificiosità compositiva giochino a svantaggio della *Conversione*. Pur non riferendosi alla tela in Santa Maria dei Miracoli, calza a pennello la confessione indirizzata il 28 ottobre 1844 dal barone viennese Karl Freiherr von Ransonnet-Villez, desideroso di acquistare un Moretto per la propria collezione, all'architetto bresciano Rodolfo Vantini, suo agente in quest'impresa: «un altro soggetto, sia una Madonna sia una Santa, mi sarebbe più gradito che un San Paolo, il cui carattere fiero e coraggioso sembra meno omogeneo al genio del sullodato

---

<sup>32</sup> Per una sintesi sull'evoluzione della storiografia artistica bresciana: DELL'ACQUA 1988.

<sup>33</sup> LANZI 1793, p. 230, «a Santa Maria presso San Celso in Milano, Caduta di san Paolo con un cavallo stupendo, non vi è altra figura, quadro di grande effetto. La sua novità consiste in un contrasto di bianco e nero che arresta. È dipinto con gran bravura e sotto vi è scritto Alexander Morettus f.»; 1795-1796, pp. 99, «Squisita pure è [...] quella caduta di S. Paolo a Milano, di cui par che si compiacesse, scrivendovi fuor del suo costume il suo nome» (invariato in: 1809, pp. 130).

<sup>34</sup> Per una panoramica sulla fortuna critica del Moretto: BEGNI REDONA 1988, pp. 47-76.

<sup>35</sup> Per esempio: ODORICI 1860, p. 223, «Arrogi che il Lanzi medesimo confessa la indipendenza di quello stile, ed asserisce come volgendosi Alessandro ad altri modi, si facesse autore d'una maniera tutta sua, la quale senza più direi bresciana. [...] Ma tornando al Moretto, se tu aggiungi la calma solenne de' quadri suoi, la celestiale dolcezza delle sue Madonne che sembrano dirti esser cosa di Dio, già tocchi un sentimento al quale non saprei di qual veneto pittore siasi l'anima dischiusa come la sua – il sentimento della religione». Per il tema del “Raffaello bresciano”: PASSAMANI 1988.

pittore, e se per caso si trovasse qualche tal soggetto, *ceteris paribus*, non voglio negare che lo preferirei di molto»<sup>36</sup>.

Non meraviglia perciò che fra i tanti conoscitori stranieri di passaggio a Milano lungo il corso dell'Ottocento solamente uno registri l'esistenza della *Conversione*. Il 7 gennaio 1858 Otto Mündler annota: «Moretto also had been called to contribute to the splendour of the Church of S. Celso. He painted a "Conversion of St Paul". Saulus is fallen on the ground. His very heavy white horse is rearing. A bit of landscape, very good. This picture is not of Moretto's best time, being somewhat lame & inanimated. Signed»<sup>37</sup>.

Nel 1875 don Stefano Fenaroli, primo biografo moderno del Moretto, racconta sbrigativamente che il pittore fu chiamato a Milano per «decorare di affreschi la Chiesa di S. Celso, e per la stessa Chiesa lavorò il quadro della Conversione di s. Paolo marcato del suo nome», salvo aggiungere poi un nota bene: «In questa chiesa eranvi affreschi del Moretto eseguiti insieme con Galeazzo Campi di Cremona, ma ora non più»<sup>38</sup>. Lo stesso anno Gustavo Frizzoni associa la *Conversione* al *Martirio di San Pietro da Verona*, già allora alla Pinacoteca Ambrosiana: entrambe le opere sarebbero precedenti il 1530 e accomunate dalla «disarmonia e delle linee e del colorito». La tela, «dipinta per le case della Zecca di Milano, come avverte il Vasari, ma già da tempo collocata nella chiesa di S. Celso, in pessima luce»,

---

<sup>36</sup> MOLMENTI 1898b, p. 71; 1899a, p. 60; 1899b, p. 792. Per il barone von Ransonnet-Villez: VON WURZBACH 1872, pp. 350-351. Per l'architetto Vantini: COSTANZA FATTORI 1963; RAPAGGI 2011 (in particolare a pp. 304-306 per l'amicizia con il barone von Ransonnet-Villez e il comune interesse per il Moretto).

<sup>37</sup> *The Travel Diaries* 1855-1858, p. 193. Prima di allora Otto Mündler (1811-1870) aveva già visitato Santa Maria presso San Celso almeno cinque volte: il 12 dicembre 1855 (p.87), il 20 gennaio 1856 (p. 95), il 26 gennaio 1856 (p. 100, «to look out for a frame, but the pictures are covered»), il 1 marzo 1856 (p. 101) e il 23 marzo 1856 (p. 106), alcune di queste in compagnia di Giovanni Morelli (1816-1891), nei cui taccuini non c'è traccia della *Conversione* (*I taccuini* 2000).

Né Johann David Passavant (1787-1861) nei suoi taccuini e negli articoli di argomento lombardo pubblicati nel 1838 sul «Kunst-Blat» (LAFFRANCHI 2011-2012; *Johann David Passavant* 2014) né Charles Lock Eastlake (1793-1865) nei suoi appunti (*The Travel Notebooks* 1852-1854) ricordano la tela. Stranamente – dal momento che esiste traccia del suo passaggio in Santuario: Schede 1, 11 – sia nella minuta che nella redazione a stampa della *History of Painting in North Italy* Giovanni Battista Cavalcaselle (1819-1897) ne ricorda una, ma è «missing, or not seen» perché si tratta di «Milan, Zecca, Conversion of St. Paul (Vas. XI. 264)» (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. Marc. It. IV, 12269; CROWE, CAVALCASELLE 1871, II, p. 417; la *Conversione* di Santa Maria presso San Celso rientra poi nella *History* grazie a Tancred Borenius in: CROWE, CAVALCASELLE 1912, III, p. 307, nota 6).

<sup>38</sup> FENAROLI 1875, pp. 21, 51; 1877, pp. 48-49, ripete semplicemente che «Milano lo chiamò a decorare di affreschi la chiesa di s. Celso, e per la stessa chiesa lavorò il quadro della Conversione di s. Paolo segnato del suo nome *Alexander Morettus*».



sarebbe stata spedita a Milano da Brescia, in quanto «risulta con certezza che tanto in questa opera quanto nelle altre sue non si riscontra veruna attinenza colla scuola pittorica di Milano contemporanea». Coerentemente con queste affermazioni, Frizzoni nega perciò la possibilità di attribuire al Moretto qualsiasi intervento ad affresco nella cappella di San Paolo, «opinione fondata sopra un'asserzione erronea del Torre» che «non è giustificata infatti dall'apparenza delle decorazioni stesse tuttora esistenti in detto luogo, non verificandovisi traccia del fare del Moretto. Che anzi avvi argomento da accertarsi provengano dal pennello di Calisto da Lodi e della sua scuola»<sup>39</sup>.

Nel 1898, ricorrenza del supposto quarto centenario della nascita del Moretto, le pubblicazioni dedicate al pittore si moltiplicano. Seguendo Fenaroli, sia Pompeo Molmenti che Paolo Morelli riferiscono tela e affreschi a Bonvicino<sup>40</sup>, mentre Paolo Da Ponte – registrato il rifiuto di Frizzoni e accortosi che San Celso è una chiesa diversa da Santa Maria dei Miracoli – esclude gli affreschi dal numero delle opere del Moretto e decide di sdoppiare la *Conversione*: una, proveniente dalla Zecca, sarebbe conservata nella chiesa abbaziale, mentre l'altra si troverebbe nel santuario. Commentando quest'ultima – l'unica veramente esistente – Da Ponte individua il riflesso dell'«arte romana michelangiolesca» nella posa di Saulo e riconosce, fra le rovine dipinte sullo sfondo, la tomba di Augusto «non

---

<sup>39</sup> FRIZZONI 1875, pp. 170-171. Per sostenere l'attribuzione a Calisto Piazza, Frizzoni ricorre all'ordinazione del 3 settembre 1542 (Regesto, doc. 8), la cui trascrizione gli è fornita dal marchese Gerolamo d'Adda, che la trae a sua volta da una copia del «Libro degli Ordini di N. D. presso S. Celso» prodotta dal pittore Giuseppe Bossi, allora conservata nella Biblioteca Melzi. Il passaggio di Bossi dall'Archivio del santuario è testimoniato da alcune annotazioni aggiunte dallo stesso in calce alle «ordinazioni che hanno per oggetto cose riguardanti le belle arti» del volume contenente le ordinazioni degli anni 1490-1556 (ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Ordinazioni 1490-1556). Passata in eredità ai Meli Lupi di Soragna, ancora nel 1914 la Biblioteca Melzi conservava un «fondo di manoscritti riguardante la biografia degli antichi pittori lombardi proveniente da Giuseppe Bossi, nonché le vite di più recenti pittori dovute a Gaetano Cattaneo» (BOGNETTI 1914, p. 359), prima cioè che vendite, dispersioni e un bombardamento ne decimassero irrimediabilmente la consistenza (CRISTIANO 2003, pp. 69-83). Per un resoconto dettagliato circa la formazione dell'importante nucleo di materiale relativo alla storia dell'arte lombarda confluito nella Biblioteca Melzi: LITTA 2014, pp. XVI-XVIII. Occorre notare che anche il patrimonio documentario del santuario, pur ancora oggi ricchissimo, è stato vittima di dispersioni: penso per esempio alle «ben 97 carte, [esistenti] presso l'ingegnere [Giuseppe] Bruschetti, di conti, descrizioni, quitanze», che sarebbe auspicabile rintracciare (*Milano* 1844, p. 358, nota 1).

<sup>40</sup> MOLMENTI 1898a, p. 7, «quando volle trattare soggetti dai forti contrasti e dalle composizioni complicate non seppe ottenere efficacia e vigoria, come nel misero quadro della *Conversione di San Paolo* in San Celso a Milano»; 1898b, pp. 51, 73; MORELLI 1898, p. 20.

ancora scomparsa ai tempi di Moretto [...] questo particolare archeologico è di molto interesse e meriterebbe di essere studiato»<sup>41</sup>.

Il 20 dicembre 1898 Frizzoni invia una lettera ad Angelo Canossi che, in procinto di dare alle stampe l'ennesima pubblicazione dell'anno dedicata al Moretto, fa in tempo a includerne il testo in nota. Dopo aver corretto lo sdoppiamento introdotto da Da Ponte, ma ribadendo ancora sulla scorta di Vasari la provenienza dalla Zecca della tela in Santa Maria dei Miracoli, parlando di sé in terza persona Frizzoni riconosce di essere «quegli che considera affatto destituita di fondamento l'attribuzione al Moretto di opere eseguite a fresco in detta chiesa giusta l'asserzione del Torre», ma di essere tuttavia «costretto a ricredersi, dacché gli venne fatto di osservare che sulle volte della chiesa, presso il quadro accennato, risaltano alcune figure di putti dipinti a fresco, i quali, porgendo propriamente i tipi consueti al Moretto, verrebbero a dar credito alla asserzione del Torre. Col che si verrebbe pure a stabilire (cosa fin qui non risaputa) che il Moretto abbia soggiornato qualche tempo a Milano»<sup>42</sup>. L'ammenda arriva però troppo tardi: il testo di Canossi, conforme alle posizioni espresse dallo stesso Frizzoni nel 1875, è già stato stampato<sup>43</sup>, e a nulla serve riproporla in una recensione sulle pagine de «L'Arte» del 1899<sup>44</sup>. Relegato nelle note o nelle rubriche bibliografiche – disertate dai più – il capovolgimento di posizione passa quasi del tutto inosservato.

Se nel 1907 la lista dei *North Italian Painters* di Bernhard Berenson recita solamente «S. Maria presso S. Celso, ambulatory: Conversion of St. Paul»<sup>45</sup>, due anni dopo il volumetto *The masterpiece of Moretto da Brescia* (1909) – anonimo ma «according to Mr. Berenson» – esclude la *Conversione* dalla rosa delle sessanta opere scelte per rappresentare il canone morettiano, composto da tele presenti sul territorio bresciano o conservate nelle più celebri collezioni pubbliche e private d'Italia e d'Europa<sup>46</sup>. Poco o nulla conta che nel 1921 Giorgio Nicodemi, collocando correttamente la tela attorno al 1539-1541 su base stilistica, si

---

<sup>41</sup> DA PONTE 1898, p. 78. Lo stesso anno, lo sdoppiamento della tela è riproposto anche nell'elenco di opere del Moretto pubblicato, indipendentemente da quello di Da Ponte, in *Elenco* 1898, p. 85, nn. 129-130.

<sup>42</sup> Gustavo Frizzoni, in CANOSSO 1898, pp. 150-151. In realtà la prova indiscutibile di un soggiorno del Moretto a Milano era già stata fornita da MOLMENTI 1895, p. 688, e da DA PONTE 1898, p. 125, con la pubblicazione della trascrizione della lettera del 1530 a Donato Savallo citata in apertura di questa scheda.

<sup>43</sup> CANOSSO 1898, p. 109.

<sup>44</sup> FRIZZONI 1899, p. 109.

<sup>45</sup> BERENSON 1907, p. 265 (uguale in: 1932, p. 374; 1936, p. 322).

<sup>46</sup> *The Masterpieces* 1909.

riallacci alla tradizione della guidistica milanese affermando che «nella chiesa di S. Celso a Milano, il Moretto dipinge affreschi e un quadro con la *Conversione di S. Paolo*, firmato Alexander Morettus»<sup>47</sup>. Nel 1929 infatti, la *Storia dell'arte italiana* di Adolfo Venturi omette di ricordare la tela, sia nel testo che nell'elenco delle opere del pittore conservate a Milano<sup>48</sup>.

Lo stesso anno, tuttavia, si verifica la svolta più significativa nella storia della fortuna e della comprensione dell'intervento del Moretto in Santa Maria dei Miracoli. Roberto Longhi, impegnato sin dal 1917 di *Cose bresciane del Cinquecento* a ripensare il corso e il senso della pittura bresciana<sup>49</sup>, riconosce a Bonvicino la capacità di uno straordinario «rivolgimento naturalistico», per cui «tutti ricordano il cavallo protagonista della *Conversione di San Paolo* del Caravaggio, ma nessuno, ch'io sappia, ha avvertito mai che lo stesso pensiero era già venuto al Moretto nel quadro firmato di Santa Maria presso San Celso»<sup>50</sup>. La direttrice diagonale della composizione e l'indecoroso protagonismo della cavalcatura di Saulo sono così assunti fra i precedenti caravaggeschi per eccellenza. Sebbene nel 1931 – sulla scorta del Frizzoni corretto – la voce dell'*Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler* segnali «in Mailand, S. Maria presso S. Celso, Bekehrung Pauli, sowie Putten, Fresko»<sup>51</sup>, il riflettore dell'archeologia caravaggesca, ormai puntato sulla cappella di San Paolo, è destinato a focalizzare ogni attenzione sulla tela a scapito degli affreschi.

Nel 1939 la *Conversione* abbandona per la prima volta la cappella di San Paolo per essere esposta alla rassegna di pittura bresciana organizzata presso la Pinacoteca Civica Tosio-Martinengo. Nel catalogo – che illustra per la prima volta la tela, scorniciata, con uno scatto in bianco e nero realizzato dal bresciano Bruno Vigasio – Fausto Lechi riconosce «Grande novità per il pacato Moretto una composizione così ardita in un quadro sacro. Il motivo sarà ripreso più tardi dal Caravaggio e risolto da par suo»<sup>52</sup>. «Caravaggieske Charakterzüge» categoricamente rifiutati da György Gombosi (1943), ma ribaditi da Longhi nel documentario *Caravaggio* (1947-1948) dove «la conversione di San Paolo del Moretto di

---

<sup>47</sup> NICODEMI 1921, p. 11 (uguale in: 1936, p. 9).

<sup>48</sup> VENTURI 1929, pp. 119-204 (l'elenco delle opere conservate a Milano è a p. 203).

<sup>49</sup> LONGHI 1917.

<sup>50</sup> LONGHI 1928-1929, pp. 113-114.

<sup>51</sup> GRONAU 1931, p. 141.

<sup>52</sup> Fausto Lechi, in *La pittura* 1939, pp. 142-143, n. 68. In AMBs è conservato un corposo servizio realizzato in occasione della mostra dal fotografo locale Guerrieri, grazie al quale è possibile documentare dettagliatamente l'allestimento delle sale della Civica Pinacoteca Tosio-Martinengo: purtroppo in nessuno di questi scatti è visibile la *Conversione*, che fu molto probabilmente esposta in uno dei padiglioni allestiti all'esterno dell'edificio (vedi più avanti). Per questa e le altre mostre bresciane degli anni Trenta: ZAMBOLO in corso di stampa.

Brescia è più vicina come pensiero a Caravaggio che non sia quella dello Zuccari» perché «Moretto vedeva l'argomento molto più semplicemente, ridotto ai pochi elementi del cavallone impennato, del paese tranquillo, del cavaliere caduto»<sup>53</sup>. La formulazione definitiva della visione di un Moretto «sottinteso discreto» alla *Conversione* Cerasi è contenuta ne *Il Caravaggio* (1952), dove Longhi immagina il giovane Merisi mentre va «a San Celso per riguardarsi il cavallone del Moretto che occupa quasi tutto lo spazio della sua “Conversione di San Paolo”», un'esperienza che in età matura si trasforma nel «più antico, toccante ricordo del suo Moretto ‘a Sant Cels’, così spinto, così ingenuo; ma pur buono per chi ora intenda che si può far di più, e più semplicemente. Mettersi cioè, come spettatore, dalla parte dello scavalcato che si ritrova a terra, e non sa come»<sup>54</sup>. Nel momento in cui Camillo Boselli (1954) può spingersi a definire la tela non solo «pordenonesca» o frutto di una «concezione prettamente naturalistica» ma addirittura «un quadro bravamente secentesco», il Moretto protocaravaggesco ha ormai definitivamente soppiantato quello pararraffaellesco<sup>55</sup>.

Sorprendentemente, resiste invece con tenacia dal secolo precedente il mito di un Moretto devotamente religioso, protagonista della biografia romanzata in chiave agiografico-educativa da Vittoria Trebeschi De Toni (1955), che fra le illustrazioni include anche la *Conversione*<sup>56</sup>.

Nel 1956 con l'autonomia critica che la contraddistingue, Anna Maria Brizio non cede a facili etichette e, fotografando i mutamenti del panorama figurativo lombardo negli ultimi anni di vita di Gaudenzio Ferrari, preferisce sottolineare come in Moretto «l'amplificarsi delle forme e il moto contorto delle membra s'accenuano: nella Caduta di S. Paolo, ad esempio [...], uno dei quadri più manieristici del Moretto (e il tema stesso uno dei temi

---

<sup>53</sup> GOMBOSI 1943, p. 109, n. 148. Del documentario *Caravaggio* (per il quale: UCCELLI 2008) si conosce con certezza un'unica proiezione pubblica: nel 1951 in occasione della presentazione al pubblico milanese della *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi*. Le due citazioni (UCCELLI 2008, pp. 29, 31) sono tratte rispettivamente dal dattiloscritto e dal manoscritto predisposti da Roberto Longhi per la registrazione del parlato, oggi perduta: dei due venne quasi sicuramente usato il secondo.

<sup>54</sup> LONGHI 1952, pp. 161, 192.

<sup>55</sup> BOSELLI 1954, pp. 88-89. Nel 1943 lo stesso Boselli aveva considerato «guida pel S. Paolo di Milano» il disegno di un cavallo scoperto l'anno precedente da Gaetano Panazza sul retro della pala di Sant'Eufemia (1527 circa) conservata alla Pinacoteca Tosio-Martinengo di Brescia: PANAZZA 1942; BOSELLI 1943, p. 105, nota 15.

<sup>56</sup> TREBESCHI DE TONI 1955, p. 112 (che significativamente cita in abbondanza ODORICI 1860).

prediletti del manierismo)»<sup>57</sup>. Un tentativo insomma di scrutare oltre quella vulgata longhiana che soddisfa Gian Alberto Dell'Acqua (1957), Rossana Bossaglia (1963) ed Elvira Cassa Salvi (1966)<sup>58</sup>, ma che – nonostante la riedizione del *Caravaggio* (1968) – non è sufficiente per evitare l'espunzione della tela dall'edizione postuma dei *North Italian Painters* di Berenson (1968) o dalla voce del *Dizionario Biografico degli Italiani* di Angela Ottino Della Chiesa (1970)<sup>59</sup>.

Nel frattempo l'attribuzione degli affreschi della cappella di San Paolo comincia ad oscillare fra la bottega di Gaudenzio e quella di Calisto<sup>60</sup>: un andirivieni che si sarebbe forse potuto evitare se solo fosse circolato di più il ricco materiale fotografico prodotto in occasione dell'intervento di pulitura di tutti gli affreschi della chiesa realizzato da Pinin Brambilla Barcilon (1956-1958) e durante la campagna di catalogazione condotta dalla Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici (1976-1978)<sup>61</sup>.

Nel 1977 la *Conversione* è convocata per la seconda volta a una mostra: *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V* al Palazzo Reale di Milano<sup>62</sup>. Nella scheda di catalogo Pier Luigi De Vecchi segnala per la prima volta i pagamenti del 1540-1541, interpretando tuttavia la «pentura de una capella» come esecuzione della sola tela, che – riprendendo la Brizio – «ben si colloca in un momento di ricerca, da parte dell'artista, di più complesse articolazioni compositive e di spettacolare accentuazione dei moti delle figure»<sup>63</sup>. Il nuovo dato documentario è registrato da pochi e ignorato da molti, ma nonostante tutto – mentre Giovanni Previtali cura la terza edizione del *Caravaggio* di Longhi (1982)<sup>64</sup> – sembra ormai che le quotazioni della *Conversione* vadano risollemandosi e che sia finalmente

---

<sup>57</sup> BRIZIO 1956, p. 20. Sulla predilezione dei manieristi per il tema della *Conversione di Saulo*: FRIEDLAENDER 1930, pp. 232-233.

<sup>58</sup> DELL'ACQUA 1957, p. 676; BOSSAGLIA 1963, p. 1076; CASSA SALVI 1966, p. s.n.

<sup>59</sup> LONGHI 1968, pp. 243, 274; BERENSON 1968, p. 278 (elenco delle opere milanesi); OTTINO DELLA CHIESA 1970.

<sup>60</sup> FERRARI 1965, p. 44, nota 38; NOVASCONI 1971, p. 27, nota 39.

<sup>61</sup> Capitolo 2.VI.

<sup>62</sup> G. Fossaluzza, in *Pittura* 1998, p. 261, segnala, in occasione di questa mostra, un intervento sulla tela: di quest'operazione, forse una semplice spolveratura, non resta traccia né in ACRAMI, Mostre, cart. 16 (ex 18), né in ASBSAEMI, 13/408 A. Tutti i restauri delle opere esposte in mostra furono condotti da Pinin Brambilla Barcilon, che non possiede documentazione riguardante la tela, e da Giovanni Rossi, che mi informa di non aver mai lavorato sulle tele del santuario.

<sup>63</sup> P. L. De Vecchi, in *Omaggio* 1977, p. 57, n. 21 (a p. 56 è pubblicato per la prima volta un particolare a colori, ma l'intero a p. 57 è ancora in bianco e nero).

<sup>64</sup> LONGHI 1982, pp. 38, 93.

possibile sondare nuovi percorsi interpretativi<sup>65</sup>. Ne è un esempio la proposta, avanzata da Francesco Frangi (1986), di riconoscere il modello della figura di Saulo in quella dell'Eliodoro affrescato da Raffaello nella *Cacciata dal Tempio* delle Stanze Vaticane, forse conosciuto in presa diretta dal momento che «sul fondo [della tela] sembrano scorgersi la torre delle Milizie e la tomba di Augusto», come già segnalava in parte Da Ponte nel 1898<sup>66</sup>. Nel 1988 Pier Virgilio Begni Redona recupera il cambio di posizione di Frizzoni e, interpretando correttamente i pagamenti, conclude che si tratta della testimonianza «di lavori eseguiti a fresco dal Moretto nella Cappella di San Paolo». Incomprensibilmente però, ipotizza che la cappella affrescata a suo tempo dal pittore non coincida con quella attuale: ne consegue un'incertezza sull'autografia degli affreschi «di sentore morettesco» che «potrebbero però essere stati eseguiti da Calisto Piazza o da aiuti del Moretto». Per quanto riguarda la *Conversione* – che verrebbe perciò a trovarsi in una collocazione diversa da quella originale – Begni Redona identifica il profilo montuoso affacciato sul lago, sul fondo del paesaggio, con «il punto ove, sul Garda, sorge la rocca di Manerba», e spiega le suggestioni raffaellesche individuate da Frangi con «la grande attenzione che il Moretto dedicava alle stampe, soprattutto negli anni dopo il 1540», piuttosto che con un viaggio romano<sup>67</sup>. Su quest'ultimo tema torna lo stesso anno Valerio Terraroli (1988), nel catalogo della mostra dedicata al Moretto organizzata al Monastero di Santa Giulia di Brescia, suggerendo quale modello del cavallo un'impresicata stampa raffigurante una delle due coppie dei *Dioscuri* del Quirinale<sup>68</sup>.

È curioso notare come, a un decennio di distanza dalla loro riscoperta, i pagamenti – pur menzionati e accettati come validi nel testo – siano assenti nei registi della monografia di

---

<sup>65</sup> Se GUAZZONI 1981, pp. 38, 45, apprezza l'«aggiornamento manieristico» e «l'impianto audace» della *Conversione*, e RODESCHINI 1981, p. 30, sottolinea l'interesse dimostrato nei primi anni Quaranta del Cinquecento dal Moretto per «soluzioni compositive di grande effetto», MOIR 1982, pp. 20, 108, considera ancora la *Conversione* proveniente dalla Zecca, FIORIO 1982, p. 220, insiste su un Moretto «pittore della realtà» e S. Bandera, in *Le Chiese* 1985, p. 262 (uguale in *Le Chiese* 2006, p. 326), vuole la tela «eseguita prima del 1540».

<sup>66</sup> F. Frangi, in *Pittura* 1986, p. 199.

<sup>67</sup> BEGNI REDONA 1988, pp. 368-371, n. 85.

<sup>68</sup> TERRAROLI 1988, p. 283. La più antica traduzione a stampa del gruppo dei *Dioscuri* che io conosca è quella anonima, datata 1546 e recante il *formis* di Antoine Lafréry, inclusa dal 1575 nella raccolta dello *Speculum Romanae Magnificentiae* (per Lafréry e per lo *Speculum*: ALBERTI 2011). Alessia Alberti mi segnala l'esistenza di esemplari datati 1546 ma privi del *formis* di Lafréry, così come di una versione in controparte, non datata ma firmata da Antonio Salamanca, che potrebbe essere più antica (ma circa i rapporti di priorità fra le tre diverse varianti non è ancora stata fatta chiarezza).

Begni Redona e del catalogo della mostra di Brescia<sup>69</sup>, o come la tela – pur firmata e provvista di data – sia omessa dal rivoluzionario profilo del Moretto presentato da Alessandro Ballarin (1988) a quattro giorni dall'inaugurazione della stessa mostra<sup>70</sup>: senza chiamare in causa gli affreschi, si ha l'impressione che nemmeno la tela giochi veramente un ruolo nella comprensione del percorso del pittore.

Nel 1989 Fossaluzza rende finalmente disponibile la trascrizione integrale dei pagamenti all'interno del registro del catalogo della mostra *I Piazza da Lodi. Una tradizione di pittori del Cinquecento*, catalogo nel quale Giulio Bora sembra assegnare gli affreschi della cappella di San Paolo a Gaudenzio Ferrari, che avrebbe «decorate in buona parte» le cappelle stuccate da Andrea de Conti entro il 1542, ipotesi prontamente respinta lo stesso anno da Rossana Sacchi<sup>71</sup>.

A dieci anni di distanza Nicole Riegel (1998) pubblica la campagna fotografica completa delle volte del retrocoro realizzata da Gabriele Fichera nel 1996, purtroppo in bianco e nero e in un formato che non consente di formulare valutazioni affidabili, insieme al più consistente repertorio documentario ancora oggi disponibile rispetto alle vicende del santuario. Un po' tentennando e un po' ignorando il dibattito critico che la precede, la Riegel finisce per interpretare correttamente i pagamenti assegnando tela e affreschi al Moretto, ma la sua voce sembra essere priva di risonanza<sup>72</sup>. Come se niente fosse infatti, lo stesso anno Bora si premura solamente di sottolineare l'«implicito significato antieretico» della tela, mentre Fossaluzza assegna gli affreschi della cappella di San Paolo a Calisto Piazza, sulla scorta di un'attribuzione che spetterebbe allo stesso Bora ma della quale non esiste traccia nelle pubblicazioni citate a riferimento<sup>73</sup>.

Gli affreschi restano ancora una volta esclusi dalla storia dell'arte corrente e anche i documenti sembrano insufficienti per sbloccare un'*impasse* interpretativa che, dalla fine degli anni Novanta a oggi, non produce nient'altro che l'eterno ritorno del mantra longhiano, tanto in ambito scientifico quanto più in quello divulgativo<sup>74</sup>.

---

<sup>69</sup> BEGNI REDONA 1988, pp. 291-297, 587-617.

<sup>70</sup> BALLARIN 1988.

<sup>71</sup> G. Fossaluzza, in *I Piazza* 1989, p. 363, n. 88; BORA 1989, p. 251; SACCHI 1989, p. 44, nota 42.

<sup>72</sup> RIEGEL 1998, pp. 129-131, 303, 410-411 (docc. 1540/11/12, 1543, 1543/6/1), figg. 103, 119.

<sup>73</sup> G. Bora, in *Pittura* 1998, p. 55; G. Fossaluzza, in *Pittura* 1998, p. 261.

<sup>74</sup> *Alessandro* 1998, p. 48; GUAZZONI 2003, p. 338; BAYER 2004, p. 125; FIORIO 2009, p. 20; FRIGERIO 2010, p. 79; SGARBI 2014, pp. 85, 89.

Nel 2005 la *Conversione* partecipa alla sua terza mostra, *Carlo e Federico. La luce dei Borromeo nella Milano spagnola* presso il Museo Diocesano di Milano. In questa circostanza lo Studio Luigi Parma restaura sia la tela, dalla quale viene rimossa la vernice ingiallita e ossidata che oscurava la pellicola pittorica, sia la cornice, sottoposta a un intervento di stuccatura, ritocco e ceratura<sup>75</sup>. Nel catalogo, che illustra l'opera con una fotografia precedente il restauro, Paolo Biscottini si dichiara convinto che la *Conversione* sia l'applicazione esemplare – ma sarebbe più corretto definirla premonitrice a queste date – delle «indicazioni conciliari [...] ad arginare pericolose derive manieristiche», mentre Mario Marubbi è certo dell'«impossibilità stilistica di potergli [al Moretto] attribuire quegli affreschi [della cappella di San Paolo]» e contempla nella tela un'«esperienza mistica [che] si manifesta senza straordinarietà, in modo del tutto naturale come la Madonna che appare nel bosco al sordomuto Filippo Viotti nella misteriosa pala del santuario di Paitone»<sup>76</sup>.

Nel 2009 la tela torna una seconda volta a Brescia, per la sua quarta e ultima mostra, *Il volto di Saulo. Saggio d'iconografia paolina*, curata da Marco Bona Castellotti al Monastero di Santa Giulia. Affidata una seconda volta allo Studio Luigi Parma, la *Conversione* viene ritensionata e, finalmente, illustrata a colori nella sua interezza, con uno scatto fotografico appositamente realizzato<sup>77</sup>. Se nell'introduzione al catalogo Elena Lucchesi Ragni sintetizza *Leitmotiv* critici ormai assestati di «sensibilità per il dato naturale» e «capacità di coinvolgimento emotivo», nella scheda dell'opera Giuseppe Fusari – pur fra alcuni strafalcioni, «un più naturale fenomeno temporalesco» e una «dimensione interiore dell'evento salvifico» – mette finalmente in discussione l'eshaustività dell'interpretazione longhiana, rilanciando il problema dei contatti fra il Moretto e i fatti romani<sup>78</sup>. Nello stesso catalogo però, Alessandro Brogi propone di riconoscere alla *Conversione* di Santa Maria presso San Celso un nuovo debitore: la *Conversione di Saulo* dipinta da Ludovico Carracci nel 1587-1589 per San Francesco a Bologna, oggi nella Pinacoteca del capoluogo emiliano (inv.

---

<sup>75</sup> ASBSAE, 13/408 B.

<sup>76</sup> BISCOTTINI 2005, p. 25; M. Marubbi, in *Carlo e Federico* 2005, p. 241, n. 5.

<sup>77</sup> ASBSAE, 13/408 B. *Il volto* 2009, p. 69: la fotografia è indicata come fornita dal Santuario. Della *Conversione* erano già stati pubblicati a colori: un dettaglio in *Omaggio* 1977, p. 56 (poi anche in *Le Chiese* 1985, p. 266); circa  $\frac{3}{4}$  del totale in BEGNI REDONA 1988, p. 369; l'intero, coperto però nella zona inferiore dalla bussola della porta laterale del santuario, è riprodotto per la prima volta in *Santa Maria* 1981, p. s.n. (fotografia Nino De Angelis, poi anche in *Pittura* 1998, p. 152; GUAZZONI 2003, p. 335; *Carlo e Federico* 2005, pp. 169, 239; *Le Chiese* 2006, p. 331: gli ultimi due ne decurtano la parte coperta).

<sup>78</sup> E. L. Ragni, in *Il volto* 2009, p. 16; G. Fusari, in *Il volto* 2009, pp. 68-73.



467), guardando la quale si dovrebbe poter sostenere che «in precedenza forse solo il lombardo Moretto, e cioè un “pittore della realtà” di longhiana memoria, aveva allestito il tema [...] puntando in modo esplicito sulla spoglia naturalezza dei corpi e dell’evento, ma riducendo l’azione a due attori, il Santo e il cavallo»<sup>79</sup>. In realtà per realizzare la sua *Conversione* – dalla quale Carlo Cesare Malvasia sostiene che il Guercino deriverà poi «il suo strepitoso e robusto chiaro ed ombra»<sup>80</sup> – Ludovico non guarda quella del Moretto ma quella dipinta da Giovanni da Monte verso il 1570 per una delle ante d’organo di San Nazaro a Milano, «disegnata e colorita mirabilmente sul gusto del Guercino, di Ludovico, ma più furibondi per maniera veneziana»<sup>81</sup>.

---

<sup>79</sup> A. Brogi, in *Il volto* 2009, pp. 74-77.

<sup>80</sup> MALVASIA 1678, II, p. 360, in questo passo Malvasia non si riferisce solo alla *Conversione* ma anche alla *Sacra Famiglia con San Francesco* della Pinacoteca di Cento (1591).

<sup>81</sup> C. C. Malvasia, *Scritti originali spettanti alla sua Felsina pittrice*, Bologna, Biblioteca Comunale, Ms. B. 17, c. 50 (che dopo la descrizione aggiunge «crede di Carlo Urbino da Crema»). Gli appunti relativi al viaggio di Malvasia a Milano nel settembre del 1667, inseriti nel manoscritto preparatorio per la *Felsina pittrice*, sono segnalati e trascritti limitatamente alla parte riguardante i Procaccini da ARFELLI 1961.

Per le ante d’organo di Giovanni da Monte: ALPINI 1996, pp. 119-123, 187-201; AGOSTI 1998, p. 130; ALPINI 2000, pp. 137-139; TANZI 2004b, pp. 135-136; G. Agosti, J. Stoppa, in *Bernardino* 2014, pp. 298-299. La ripresa da parte di Ludovico si aggiunge alle numerose attestazioni della fortuna di queste tele. Sul fronte letterario bisogna segnalare che già nel 1667 Carlo Cesare Malvasia, *Scritti originali spettanti alla sua Felsina pittrice*, Bologna, Biblioteca Comunale, Ms. B. 17, c. 50, riporta che «il Cerani li fece levare in basso e le coppìò», anticipando i ben noti passi in cui TORRE 1674, p. 34, sostiene che «non evvi forestiere che non le applauda, che non ne desideri pittoresca memoria» e che «Più volte venne osservato il Cerani consumar’ ore intere in vagheggiare queste tele dell’organo nostro, tanto erano da lui pregiate» mentre «il cavaliere Francesco del Cairo, Tiziano moderno nostro, con le sue proprie mani ne trasse le simili, ma in più angusta positura». Per l’influenza delle ante sul giovane Giovan Battista Crespi: M. Rosci in *Mostra* 1964, pp. 35-36; ALPINI 1996, p. 120 (che a pp.121-122 propone – credo non a torto – di includere anche il Tanzio della *Battaglia di Sennacherib* fra gli ammiratori delle ante); STOPPA 2005, p. 98. Le copie di mano di Francesco Cairo sono registrate nell’inventario redatto poco dopo la morte del pittore il 29 luglio 1665 (braccia 3,3 × 2, cioè cm 194 × 118; COLOMBO 1983, p. 241; ALPINI 1996, pp.120-121, cui spetta l’identificazione; FRANGI 1998, pp. 131-132; 2004-2005, pp. 257-258, per l’influenza delle ante su Cairo). Esistono almeno due traduzioni grafiche di figure estrapolate dalle ante: il *San Celso* a sanguigna conservato in BAMi, F 253 inf. n. 1131 (mm 384 × 267, riconosciuto come copia da Giovanni da Monte da Giulio Bora in una nota sul passepartout), e la copia – a sanguigna e carboncino – della sola figura del cavaliere che regge il bandierone a destra nella *Conversione*, passata in asta da Finarte, 18 giugno 1981, lotto 25 (mm 435 × 292, con attribuzione a Bernardino Cesari; CIRILLO 2005, p. 43, che la attribuisce a Giovanni da Monte). Infine, per quanto riguarda le «pittoresche memorie», oltre alla copia della *Conversione* passata in asta da Finarte, 16 aprile 1985, lotto 31 (cm 194 × 118, con attribuzione a Paolo Farinati; ALPINI 2000, pp. 137-139, propone di riconoscerla come «versione di o da Giovanni da Monte, e se di

Lo sguardo di chi accede alla campata di San Paolo provenendo dalla navata minore, dal presbiterio o dal deambulatorio incontra anzitutto la figura di Saulo, dipinta nella zona inferiore della *Conversione*. Il giovane fariseo, vestito di un'armatura solo apparentemente antica<sup>82</sup>, giace semidisteso dopo essere stato disarcionato dalla propria cavalcatura. La mano sinistra e il gomito destro puntati a sostenere il busto, forse già nel tentativo di rialzarsi, sottolineano la dinamicità del momento, ulteriormente enfatizzata dal rigonfiarsi del manto rosso e dall'instabilità dell'elmo, sul punto di sfilarsi dal capo. Credo che il confronto con la xilografia dell'*Epicuro*, inventata da Giuseppe Porta Salviati per *Le sorti* edite a Venezia da Francesco Marcolini nel 1540<sup>83</sup>, chiarisca adeguatamente il debito contratto da questa posa innaturale e nervosa, nella quale le membra sembrano disporsi a riempire tutto lo spazio disponibile, con le novità del manierismo tosco-romano allora appena importato in laguna. Lo sguardo di Saulo, a metà fra lo stupito e lo spaventato, è puntato verso l'angolo opposto della composizione, oltre il cavallo pezzato e imbizzarrito che lo sovrasta facendo bella mostra dei finimenti azzurri e della gualdrappa, gli uni impreziositi dalla gemma rossa del

---

derivazione si tratta, come possibile copia di Francesco Cairo» in base alla corrispondenza fra le misure della tela e quelle riportate nell'inventario di Cairo) e a quella conservata alla Pinacoteca Malaspina di Pavia, inv. P 523 (cm 280 × 200; E. Rampi, in *La Pinacoteca* 2011, p. 217), Marco Tanzi mi segnala anche l'esistenza delle copie dei *Santi Nazaro e Celso* conservate nella sacrestia di San Luca a Cremona (cm 176 × 114), delle quali sto cercando di ricostruire le vicende.

I rapporti dei Carracci con Milano – non solo di Ludovico – sono ancora tutti da ricostruire. Il punto di partenza, come mi ricorda Marco Tanzi, è l'impegno assunto da Agostino Carracci con Antonio Campi, allora ben affermato in città, per la realizzazione delle incisioni della *Cremona Fidelissima* (1585), in un momento precedente o successivo, a secondo delle ipotesi, della realizzazione da parte di Agostino della stampa raffigurante *San Paolo resuscita Patroclo* (1583) ricavato da un'invenzione di Antonio, forse dipendente dall'affresco di identico soggetto in San Paolo Converso a Milano: DEGRAZIA BOHLIN 1979, pp. 152-183, 210-211, nn. 56-92, 108; GINZBURG CARIGNANI 2000, p. 27.

<sup>82</sup> Come mi conferma gentilmente Silvio Leydi, mentre la tunica bianca bordata di azzurro, la lorica e i calzari possiedono un sapore genericamente antiquario, l'elmo, lo spalletto, i cosciali e l'elsa della spada imitano una fattura moderna, sebbene morfologicamente irrealistica.

<sup>83</sup> MARCOLINI 1540, p. 178 (ed. 1550, p. 122). Per la genesi e l'attribuzione delle xilografie delle *Sorti*, da ultimo e con indicazioni precise della bibliografia precedente: PARLATO 2007. Accettare questo confronto significa anticipare di qualche anno il mutamento stilistico del Moretto fissato da BALLARIN 1988, pp. 189-194, all'altezza del 1543-1544 della *Raccolta della manna* e dell'*Elia confortato dall'angelo* per la cappella del Santissimo Sacramento, della pala dell'altar maggiore e delle ante d'organo per la chiesa di San Giovanni Evangelista a Brescia.

pettorale e l'altra confezionata con una pelle ferina, forse di leone. Le zampe anteriori del cavallo, sollevate, svelano in lontananza quella che dovrebbe essere Damasco, ma che pare più una Roma lacustre, illuminata ancora per poco dal cielo che trascolora dal chiarore lattiginoso dell'orizzonte verso le tonalità plumbee della zona superiore della tela.

Il più riconoscibile degli edifici che compongono questa veduta è, nel mezzo, la Torre delle Milizie, non dissimile da come viene raffigurata in uno dei disegni del cosiddetto secondo album di Maerten van Heemskerck, attribuibile secondo Nicole Dacos a Herman Posthumus, pittore frisone che lungo la strada da Roma a Landshut (Baviera) dovrebbe sostare a Mantova nell'inverno 1540-1541<sup>84</sup>. La costruzione a destra della Torre può essere identificata con il Pantheon grazie a una xilografia, incisa da Christoph Stimmer nel 1549 ma derivata da prototipi più antichi, che ne descrive la superficie esterna con gli stessi ordini sovrapposti di arcate cieche dipinti dal Moretto<sup>85</sup>. Quello che, di conseguenza, dovrebbe essere l'oculo della cupola è perimetrato da una sorta di balaustra o ringhiera, un elemento ignoto alla letteratura ma documentato almeno da altre due testimonianze grafiche<sup>86</sup>. Dato l'alto numero di torri e campanili che costellavano il panorama antico di Roma, non risulta altrettanto semplice identificare quelli dipinti rispettivamente a destra e a sinistra del Pantheon: volendo fare un tentativo propenderei per Tor Sanguigna, prossima al Pantheon<sup>87</sup>, e per l'antico campanile della Basilica di San Pietro, quello che per ovvie ragioni godeva di maggior risalto nelle vedute. L'aggregato di rovine in primo piano, a sinistra della Torre delle Milizie, del quale si fatica anche solo a stabilire se si tratti o no di un unico edificio, è il nodo più difficile da sciogliere. Come mi suggerisce Fabrizio Slavazzi, l'imponenza e lo stato di abbandono consigliano di ricercarne il modello fra le strutture dell'esteso complesso delle domus imperiali del Palatino, lo stesso delineato sullo sfondo di

---

<sup>84</sup> Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Album Heemskerck II, ff. 91v-92. Per l'attribuzione a Herman Posthumus: DACOS 2001, pp. 45-53, 89-94.

<sup>85</sup> Christoph Stimmer, *Romanae Urbis situs* [1549], in S. Münster, *Cosmographiae Universalis Libri VI*, Basel, Henrichum Petri, 1550, pp. 150-151.

<sup>86</sup> La *Pianta di Roma* di Alessandro Strozzi (1474, Firenze, Biblioteca Laurenziana, Cod. Redi) e il *Panorama di Roma dal Palazzo della Cancelleria* di Étienne Dupérac (1567, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Disegni Ashby 131). Mi sembra pertinente segnalare che, nonostante in questo caso manchi la rappresentazione della balaustra, una delle trentotto tavole dei *Ruinarum Varii Prospectus, Ruriumque Aliquot Delineationes* (inventate da Hendrick van Cleve III ma incise e pubblicate da Philippe Galle nel 1587) mostra chiaramente due figure in cima al Pantheon, intente a osservare dall'alto il circondario, come se si trovassero in un luogo deputato a questa funzione.

<sup>87</sup> Hendrick van Cleve III sembra raffigurare la stessa torre in una veduta conservata all'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe, inv. FN 495.

un altro dei disegni attribuibili a Posthumus, segnato con la massima ROMA QVANTA FVIT IPSA RVINA DOCET<sup>88</sup>. Il posizionamento dei monumenti dipinti dal Moretto consente di ricostruire una traiettoria visiva plausibile, tale da non permettere di escludere che questa veduta dipenda da una fonte grafica realizzata in presa diretta. Che l'invenzione spetti o no al Moretto, l'obiettivo del pittore non sembra essere quello di restituire un panorama verosimile di Roma: pur conservando un certo grado di fedeltà, l'astrazione dal tessuto urbano di questa manciata di *landmarks* e l'ambientazione pedemontana avvicinano questa veduta a quelle, più o meno fantasiose, che il pittore inserisce in altre opere degli anni Quaranta<sup>89</sup>.

Nella zona superiore della tela, contro un fondo di grigie nubi temporalesche, un raggio di luce invita a prolungare la traiettoria dello sguardo di Saulo fino a raggiungere Cristo Risorto, affrescato nella metà sinistra della lunetta nell'atto di affacciarsi da una nuvola, a indicare il giovane appena chiamato a convertirsi. Nella metà opposta un angelo svolge il suo lungo cartiglio oggi privo di iscrizioni, sul quale non sarebbe stato improprio ritrovare un passo del nono capitolo degli Atti degli Apostoli.

La cornice dipinta che borda di finto marmo rosso l'oculo e il giro esterno della lunetta non è un semplice margine decorativo ma uno stratagemma illusionistico: spezzata in due punti, alle spalle di Gesù e di fronte all'angelo, finge infatti un grado di realtà che mira a porre in comunicazione lo spazio della rappresentazione con quello dell'osservatore. La stessa qualità di marmo circonda anche i due bassorilievi affrescati ai lati della tela, al di sotto della cornice marcapiano<sup>90</sup>. Il motivo vegetale dipinto al loro interno è composto da carnosì

---

<sup>88</sup> Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Heemskerck Album II, f. 87v.

<sup>89</sup> Penso alle architetture sullo sfondo dell'*Adorazione dei pastori* della Pinacoteca Civica Tosio-Martinengo di Brescia (1545 circa, inv. n. 72; un dettaglio di questa pala è accostato a uno della *Conversione* in FIORIO 1982, pp. 232-233, figg. 256-257) piuttosto che a quelle del *Cristo in gloria con gli strumenti della Passione ed i profeti Mosè e Salomone* in San Nazaro a Brescia (1541-1542; il paragone è istituito in BEGNI REDONA 1988, p. 376, ma in questo caso l'ispirazione romana si intreccia alla pari con una vena veneziana). Una torre simile a quella delle Milizie dipinta nella *Conversione* figura anche sullo sfondo della pala Luzzago alla Pinacoteca Civica Tosio-Martinengo di Brescia (1542 circa, inv. n. 90).

Sul problema dei viaggi romani degli artisti e della qualità più o meno esperienziale che è possibile riconoscere a un'immagine che dovrebbe dimostrare la conoscenza diretta di un momento antico: SHEARMAN 1983, pp. 65-68, 71-72 (con esempi nei quali si considerano anche i *Dioscuri* del Quirinale e la Torre delle Milizie).

<sup>90</sup> Sembrano essere stati dello stesso marmo anche i due pilastri che formavano la quinta architettonica della pala Averoldi, firmata dal Moretto e datata 1541, andata distrutta nel 1945 al

girali d'acanto, dotati di qualche grappolo d'uva ma privi di animali o di presenze grottesche. Il fondale, forse originariamente trattato con foglia d'oro, restituisce un effetto a metà strada fra la punzonatura e il mosaico che testimonia l'interesse del pittore per la contraffazione materica, quasi una tardiva predilezione sontuaria o un anticipo di polimaterismo barocco. È verso quest'ultima direzione che sembrano puntare i due dischetti di vetro specchiante posizionati nel mezzo delle tabelle centrali, oggi frantumati e oscurati dalla polvere ma certamente posizionati là per riflettere la luce e impreziosire ulteriormente l'affresco. Come mi segnala Vittoria Romani, questa soluzione possiede un interessante precedente nella decorazione del soffitto del *Camerino di Callisto* in Palazzo Grimani a Venezia, realizzata da Giovanni da Udine fra il 1537 e il 1539<sup>91</sup>.

Il gusto per l'imitazione dei materiali diversifica anche le patine degli elementi in stucco che decorano la volta: il busto centrale, che ritrae San Paolo secondo la fisionomia e gli attributi iconografici convenzionali, imita la pietra, mentre le cornici che ripartono le superfici sembrano modellate in terracotta. Si è quasi completamente persa la finitura pittorica delle fasce piane che distanziano le cornici a rilievo, mentre risulta dubbia l'autenticità dell'esile aureola in fil di ferro attorno alla testa del Santo. Le cornici in stucco si distinguono in due ordini: quello principale, formato da un festone di foglie e frutti racchiuso fra due giri di perline e fusarole, delimita le quattro vele connettendo i peducci all'anello che circonda la chiave, mentre quello secondario, composto da un giro interno di *kyma* lesbio e da uno esterno di perline e fusarole, borda il busto e gli affreschi suddividendo ciascuna vela in due spicchi.

Oltre la cornice secondaria si spalanca un cielo antracite popolato di giovanissimi angeli in volo, in un turbinio di nastri e stoffe bianche, rosa e arancioni. Per sciogliere ogni dubbio circa la loro autografia è sufficiente il confronto con l'angelo dipinto dal Moretto nell'*Incoronazione della Vergine* del Centro Pastorale Paolo VI di Brescia (1545 circa), o il paragone fra i nastri degli angeli e i nodi e gli svolazzi dei finimenti e della gualdrappa del cavallo di Saulo.

Gli otto angeli sono suddivisi in quattro coppie simmetriche, una per vela, ciascuna delle quali presenta a destra un angelo nudo con una tabella e a sinistra un angelo musicante vestito.

---

Kaiser Friedrich Museum di Berlino (inv. n. 197), della quale purtroppo esistono solamente fotografie in bianco e nero: BEGNI REDONA 1988, p. 537, n. 155.

<sup>91</sup> BRISTOT 2008, pp. 62-65.

Le epigrafi sorrette dagli angeli nudi sono tutte citazioni paoline, a cominciare da quella soprastante alla *Conversione* in senso orario: GRATIA DEI IN M[E] / EGEN[A NO]N FVI[T] (I Corinzi 15:10); NOS AVTEM SENSV[M] / CHRISTI HABEM[VS] (I Corinzi 2:15); FACTVS SVM / MINISTER CHRISTI (Efesini 3:7); CVRSVM CONSVMAVI / FIDEM SERVAVI (II Timoteo 4:7). La presenza di queste citazioni sulla volta di una campata dedicata a San Paolo risulterebbe scontata se nel corso degli ultimi trent'anni gli studi non avessero riservato particolare attenzione all'esame delle tematiche religiose affrontate dal Moretto e delle sue relazioni con committenti di orientamento variamente riformistico<sup>92</sup>. In questo caso, il richiamo alle tematiche della fede e della grazia in prossimità dell'apertura del Concilio di Trento (1545-1563) potrebbe far sorgere il sospetto di malcelate simpatie eterodosse, ulteriormente alimentato dalla frequenza con la quale in questi stessi anni il pittore ricorre nelle sue opere a iscrizioni tratte da testi di o su San Paolo<sup>93</sup>. In realtà nessuna delle quattro citazioni può essere assunta a sostegno di una specifica posizione riformista, né luterana né cattolica. In questo senso i brani scelti dal pittore – o da chi per lui – si qualificano come un corredo testuale neutro, dal carattere essenzialmente autobiografico, aderente al momento rappresentato e diretti più che altro a suscitare l'immedesimazione nel devoto<sup>94</sup>.

Per quanto riguarda gli angeli musicanti invece, grazie a Davide Daolmi posso precisare che tutti e quattro gli strumenti raffigurati dal Moretto sono identificabili come cornetti,

---

<sup>92</sup> GUAZZONI 1981; *Il ritorno* 1982; CASSA SALVI 1988; GUAZZONI 1988; NEHER 2000; SAVY 2004; FUSARI 2006; SAVY 2006; GUAZZONI 2014.

<sup>93</sup> Oltre alla volta della campata di San Paolo, sono quattro i dipinti nei quali il Moretto ricorre a iscrizioni di autografia o di argomento paolino, tutti databili entro la prima metà degli anni Quaranta del Cinquecento eccetto il primo: il *Cristo crocifero con un devoto* all'Accademia Carrara di Bergamo (1519 circa: VNI DEO / ET HO[MO] MEDI[ATOR] / HO[MO] CHRI[STVS] / IESV, I Timoteo 2:5); il *Cristo in gloria consegna le chiavi a San Pietro e il Vangelo a San Paolo* in San Nicola a Rodengo (VT / POR/TES // NO/MEN / MEVM, Atti 9:15); la *Fede* all'Ermitage di San Pietroburgo (IVSTVS EX FIDE VIVIT, Romani 1:17, Galati 3:11; Ebrei 10:38); *l'Incoronazione della Vergine* al Centro Pastorale Paolo VI di Brescia (FACTVS ES / EVANGELICA / TVBA). Non è ancora stata rintracciata una fonte convincente per quest'ultima iscrizione, ma credo non sia sbagliato ricordare che in almeno due occasioni San Gerolamo si riferisce a San Paolo come «evangelica tuba» (MPL, 23, 417 e 803; BEGNI REDONA 1988, pp. 498-501).

<sup>94</sup> Devo ringraziare don Alberto Rocca per essersi confrontato con me su questo punto, e rimando agli avvertimenti formulati in GINZBURG, PROSPERI 1975, pp. 3-7, circa l'insidiosità delle congetture formulate a priori rispetto all'eterodossia o all'ortodossia di un testo. Per inquadrare il problema della facilità con cui, lungo il XVI secolo, i testi paolini sono chiamati a sostegno di posizioni teologicamente distanti o perfino opposte fra loro: *A Companion* 2009.

riconoscibili dal profilo ricurvo e dalla sezione poligonale, di forma e lunghezza diverse a seconda della taglia. La scelta di questo legno appare più realistica rispetto a quella della chiarina, la lunga tromba metallica che i pittori sono soliti fornire in dotazione agli angeli musicanti, e certamente più ricercata: il cornetto – che nella sua autobiografia Benvenuto Cellini ricorda più volte di saper suonare – era uno strumento da virtuosi, apprezzato per la sua capacità di imitare la voce umana. La sua presenza sulla volta della campata di San Paolo non è affatto scontata: sebbene potesse essere suonato da solo, era decisamente più usuale trovare il cornetto affiancato a voci o ad altri strumenti, nel contesto cioè di una cappella musicale che, nel caso del santuario, non è documentata prima degli anni Sessanta del Cinquecento<sup>95</sup>.

Se la figura di Saulo si spiega a partire da un precoce contatto del Moretto con la cultura salviatesca, per gli angeli della volta è fondante l'esempio di Giulio Romano, senza il quale risulterebbe difficile motivare corpi così scorciati e affusolati, ben oltre la consuetudine del pittore, disposti secondo pose la cui artificiosità è ribadita dal complicato intrecciarsi dei tessuti e da un luminismo a tratti allucinato, di sapore lottesco. Sono convinto che a monte di tutto questo stia la conoscenza diretta degli affreschi realizzati da Francesco India detto Torbido, su disegno di Giulio Romano, sulla volta del presbiterio della Cattedrale di Verona (1534), visti dal Moretto – se non prima – certamente in occasione della consegna della pala di Santa Cecilia dipinta per la chiesa scaligera di San Giorgio in Braida (1540)<sup>96</sup>.

Non solo gli angeli della volta, ma l'intera soluzione registica adottata dal Moretto nella campata di San Paolo risente di un confronto consapevole con esiti analoghi a quelli raggiunti dall'*entourage* giuliesco a Verona, radicati a loro volta – come ha dimostrato John Shearman – in esperienze che rimontano ai cantieri romani di Raffaello<sup>97</sup>. Questo fattore risulta determinante per spiegare la dilatazione del soggetto della *Conversione* oltre i limiti tradizionali della cornice, in un'estensione dello svolgimento narrativo che invade tutte le superfici disponibili per coinvolgere integralmente lo spazio percettivo ed emozionale

---

<sup>95</sup> Per la cappella musicale di Santa Maria presso San Celso: GETZ 2005, pp. 233-237; 2013, pp. 17-44.

<sup>96</sup> Per gli affreschi veronesi: L'OCCASO 2015, pp. 69-72, che trattando della loro fortuna ne individua una derivazione – più letterale di quella della volta in Santa Maria dei Miracoli – nell'*Assunzione* del Moretto a Maguzzano (1552). Anche in questo caso è necessaria una lieve correzione alla traiettoria tracciata da BALLARIN 1988, pp. 189-194, per il quale il confronto del Moretto con Giulio Romano non supererebbe il 1539.

<sup>97</sup> SHEARMAN 1983, pp. 161-162 (ma per l'inquadramento generale del problema è utile la lettura integrale di SHEARMAN 1983; 1995)

dell'osservatore, attraverso il gioco degli sguardi delle figure dipinte, gli elementi unificanti del cielo e della fonte di illuminazione, gli accorgimenti illusionistici e il contenuto delle iscrizioni<sup>98</sup>. Davanti a una prova del genere viene da chiedersi – parafrasando il titolo di un saggio di Paul Hills – se quella della “pala d’altare” sia ancora una categoria valida<sup>99</sup>.

All'interno del panorama milanese, la novità della campata di San Paolo si misura anzitutto sul piano dell'integrazione fra dipinti su supporto mobile e affreschi, un problema diverso da quello della “rappresentazione teatrata” di Gaudenzio, rispetto al quale mi pare che in città a queste date nessuno fosse ancora riuscito a fornire risposte più convincenti di quelle formulate qualche decennio prima nella Sala Capitolare di Santa Maria della Passione (1515-1520 circa) o nella cappella del Corpus Domini in San Giorgio al Palazzo (1516)<sup>100</sup>.

Questo non significa che il Moretto fosse libero di ignorare l'autorità dei modelli allora in voga a Milano. Osservando la volta non si fatica a riconoscere lo stesso schema compositivo imposto a Gaudenzio Ferrari in tre occasioni diverse fra il 1540 e il 1543, ovvero il «cellum [...] cum figuris octo angellorum» richiesto al valesiano per la perduta volta della cappella di Giacomo Gallarati in Sant'Angelo, lo stesso ancora visibile nella cappella di Santa Corona in Santa Maria delle Grazie e – suppongo – dettato anche da Gaspare Trivulzio per la sua cappella in Santa Maria della Pace<sup>101</sup>. La sequenza completa di queste volte affrescate avrebbe potuto restituirci la misura della reazione di Gaudenzio alle novità introdotte dal Moretto: purtroppo l'unica superstite, quella di Santa Maria delle Grazie, realizzata in contemporanea a quella di Santa Maria presso San Celso, non denuncia particolari mutamenti nella maniera del pittore. A maggior ragione, perciò, non posso fare a meno di chiedermi come dovesse essere la volta di quella che Giovan Paolo Lomazzo definisce la «viva e tutta svegliata capella, ch'egli fece nell'ultimo de suoi anni, nella chiesa della Pace di Milano», i cui affreschi superstiti, strappati dalle pareti e conservati alla Pinacoteca di Brera,

---

<sup>98</sup> Nella genesi dell'invenzione del Moretto deve aver giocato un ruolo importante anche «il formato esageratamente allungato [della tela], che mise a dura prova le doti inventive di tutti i pittori che si alternarono a fornire ancone per il santuario milanese» (E. Villata, in *Carlo e Federico* 2005, p. 239). Fra il cielo della tela e quelli degli affreschi esiste un disaccordo cromatico che ritengo addebitabile a un diverso decorso conservativo; come mi suggerisce Giovanni Agosti, bisogna anche considerare la possibilità che originariamente gli affreschi avessero ricevuto un trattamento di finitura oggi perduto (su questo tema: CONTI 1986, pp. 15-24; 1996, pp. 115-132).

<sup>99</sup> HILLS 1990.

<sup>100</sup> Per la Sala Capitolare di Santa Maria della Passione: BORA 1981, pp. 82-100; FRACCARO 1998 (ma per la cronologia vedi G. Agosti, J. Stoppa, in *The Bernard* 2015, p. 137). Per la cappella del Corpus Domini in San Giorgio al Palazzo: FLAMINE 2014, pp. 112-121.

<sup>101</sup> Per le tre cappelle: SACCHI 1989; 1998.



documentano la verità di «un detto che intorno all'arte de moti [Gaudenzio] aveva frequentemente in bocca: che ciascun pittore si diletta et compiace di furare l'invenzioni altrui»<sup>102</sup>. Degli angeli dipinti nelle semilunette che coronavano le pareti infatti, quello che pizzica il liuto traduce liberamente la posa di Cristo nella *Coronazione di spine* di Tiziano, mentre i suonatori di viola da gamba e di arpa, abbandonate le voluminose vesti che appesantivano i loro fratelli sulla volta delle Grazie, mostrano i corpi nudi avvolti da fasce svolazzanti e assumono pose dinamiche che – seppur con l'aiuto di cuscini – prendono le misure di quelle degli angeli della volta di Santa Maria presso San Celso. La cultura di Gaudenzio si dimostra ancora una volta, giusta la definizione di Giovanni Romano, «più ampia e autorevolmente dominata di quanto non si creda», e lui stesso uno dei pochi pittori attivi a Milano attrezzati per affrontare la «montante marea manierista» che inonda la città all'inizio degli anni Quaranta<sup>103</sup>.

---

<sup>102</sup> LOMAZZO 1584, p. 101. Per gli affreschi superstiti della cappella di Gaudenzio in Santa Maria della Pace: F. M. Ferro in *Pinacoteca* 1989, pp. 49-63. Mi sembra significativo che TESTORI 1955, p. 13, considerasse gli affreschi di Santa Maria della Pace quale apertura ideale di una mostra sul Seicento piemontese e lombardo.

<sup>103</sup> G. Romano, in *Gaudenzio* 1982, p. 64. Un'ottima esemplificazione è in ROMANO 2006.



Fig. 1-2 Martino Bassi, Pianta dell'abside del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, ante 29 maggio 1583 (intero e particolare)  
Milano, Archivio Storico Diocesano, Chiesa Caseggiati, 13 (Riparazioni. Tipi, Disegni), cart. 2



Fig. 3 Parete della campata di San Paolo dietro alla *Conversione di Saulo*, 1977  
Milano, Archivio delle Civiche Raccolte d'Arte, Direzione M. Precerutti Garberi, Mostra Omaggio a  
Tiziano, cartella Negativi RX, negativo s. n. inv.



Fig. 4 Campata di San Paolo  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso



Fig. 5 Alessandro Bonvicino detto il Moretto, *Conversione di Saulo*, 1540-1541  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di San Paolo



Fig. 6 Alessandro Bonvicino detto il Moretto, *Conversione di Saulo*, 1540-1541 (particolare)  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di San Paolo

Fig. 7 Giuseppe Porta Salviati, *Epicuro*, in F. Marcolini, *Le sorti intitolate Giardino di pensieri*, Venezia,  
Francesco Marcolini, 1540, p. 178

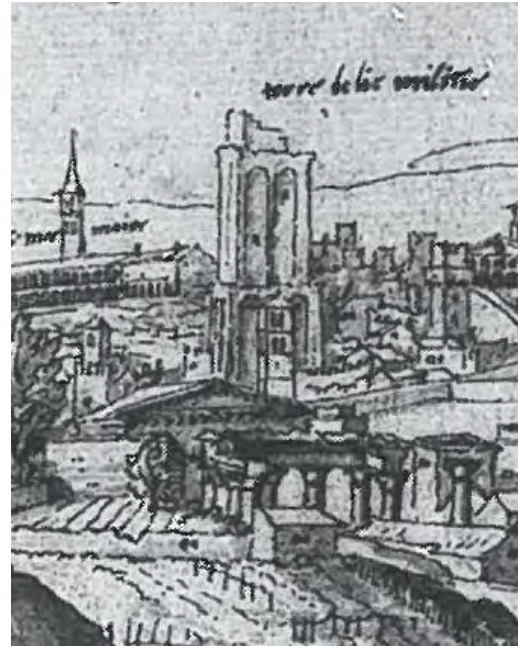


Fig. 8 Alessandro Bonvicino detto il Moretto, *Conversione di Saulo*, 1540-1541 (particolare)  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di San Paolo

Fig. 9 Herman Posthumus (attr.), *Veduta panoramica di Roma da Monte Caprino*, 1532-1535 (particolare)  
Berlin, Staatliche Museen Preuflischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Heemskerck Album II, ff. 91v-92

Fig. 10 Christoph Stimmer, *Veduta di Roma* (particolare), in *Cosmographia Universalis*, Basel, Sebastian Münster, 1550

Fig. 11 Alessandro Strozzi, *Pianta di Roma*, 1474 (particolare)  
Firenze, Biblioteca Laurenziana, Cod. Redi

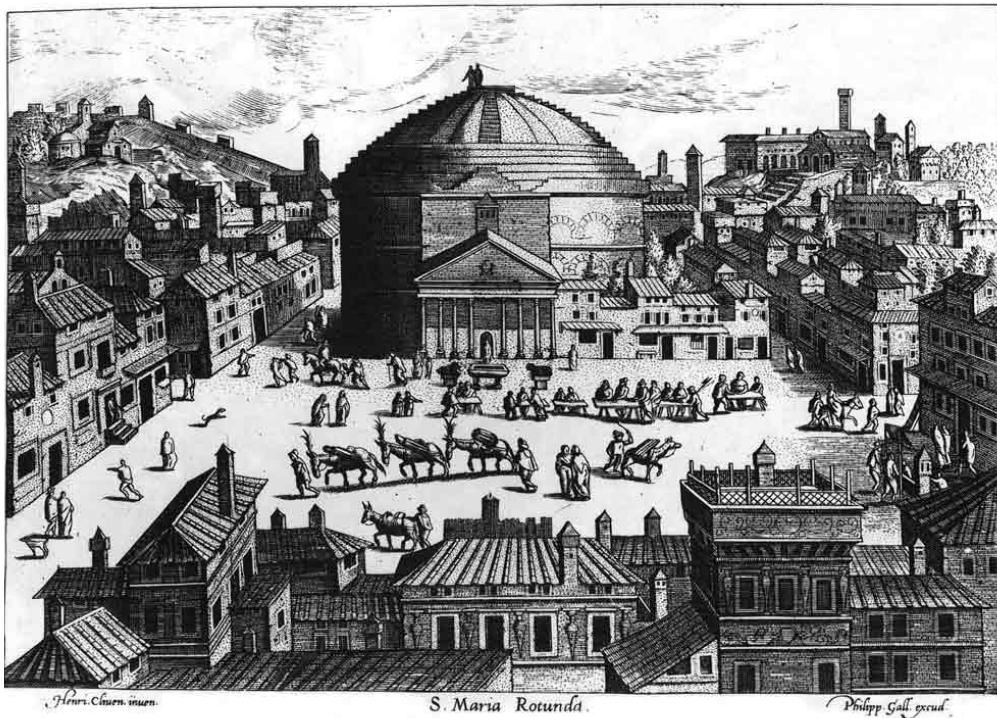


Fig. 12 Alessandro Bonvicino detto il Moretto, *Conversione di Saulo*, 1540-1541 (particolare)  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di San Paolo

Fig. 13 Stefano Dupérac, *Panorama di Roma dal Palazzo della Cancelleria*, 1567 (particolare)  
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Disegni Ashby 131

Fig. 14 Philippe Galle, *Ruinarum Varii Prospectus, Ruriumque Aliquot Delineationes* (da Hendrick van Cleve III), 1587





Fig. 15, 17 Alessandro Bonvicino detto il Moretto, *Conversione di Saulo*, 1540-1541 (particolare)  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di San Paolo

Fig. 16 Hendrick Van Cleef, *Panorama di Roma*, 1583-1588 (particolare)  
Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto Nazionale delle Stampe, inv. FN 495

Fig. 18 Herman Posthumus (attr.), *Veduta del Palatino e del Settizonio*, 1532-1535 (particolare)  
Berlino, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Heemskerck Album II, f. 87v



Fig. 19 Alessandro Bonvicino detto il Moretto, *Cristo risorto e un angelo*, 1540-1541  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di San Paolo

Fig. 20 *Colomba dello Spirito Santo*, 1860 circa  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di San Paolo



Figg. 21-22 Alessandro Bonvicino detto il Moretto, finti bassorilievi, 1540-1541  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di San Paolo



Fig. 23 Alessandro Bonvicino detto il Moretto, *Angeli musicanti e angeli con tabelle*, 1540-1541  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di San Paolo



Fig. 24 Alessandro Bonvicino detto il Moretto, *Angelo musicante*, 1540-1541  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di San Paolo

Fig. 25 Giovanni Battista Angeli detto Torbido del Moro (su cartone di Giulio Romano), *Angelo*,  
entro il 1534  
Verona, Duomo, presbiterio



Fig. 26 Alessandro Bonvicino detto il Moretto, *Angelo musicante*, 1540-1541  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di San Paolo

Fig. 27 Giovanni Battista Angeli detto Torbido del Moro (su cartone di Giulio Romano), *Angelo*,  
entro il 1534  
Verona, Duomo, presbiterio



Fig. 28 Alessandro Bonvicino detto il Moretto, *Angelo con tabella*, 1540-1541  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di San Paolo

Fig. 29 Giovanni Battista Angeli detto Torbido del Moro (su cartone di Giulio Romano), *Angelo*,  
entro il 1534  
Verona, Duomo, presbiterio



Fig. 28 Gaudenzio Ferrari, *Angeli con strumenti della Passione*, 1540-1541  
Milano, Santa Maria delle Grazie, Cappella di Santa Corona

Fig. 29 Alessandro Bonvicino detto il Moretto, *Angelo musicante e angelo con tabella*, 1540-1541  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di San Paolo





Fig. 32 Tiziano Vecellio, *Incoronazione di spine*, 1540-1543 (particolare)  
Paris, Musée du Louvre, Inv. 748

Figg. 33, 35 Gaudenzio Ferrari, *Angelo musicante*, 1543  
Milano, Pinacoteca di Brera (da Santa Maria della Pace)

Fig. 34 Alessandro Bonvicino detto il Moretto, *Angelo con tabella*, 1540-1541  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di San Paolo



Fig. 35 Alessandro Bonvicino detto il Moretto, *Angelo con tabella*, 1540-1541  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di San Paolo

Fig. 36 Gaudenzio Ferrari, *Angelo musicante*, 1543  
Milano, Pinacoteca di Brera (da Santa Maria della Pace)

## Cristoforo Bossi

Milano; documentato dal 17 luglio 1537 al 7 ottobre 1554 – morto prima dell'8 febbraio 1557

### Affreschi della campata di San Pietro

1542-1543

affresco

- parete, cartiglio in basso a destra: XPO[PHOR]VS BOSSIVS / MEDIOL[ANENSI]S PINXIT / 15[43]

Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di San Pietro

Fra il giugno del 1542 e il giugno del 1543 Cristoforo Bossi realizza, data e firma gli affreschi della parete e della volta della campata di San Pietro, stuccata entro la fine del 1542 da Andrea de Conti<sup>1</sup>.

Figlio di Gabriele e padre di Gabriele Antonio, anche lui pittore, Cristoforo è residente a Milano, nella parrocchia di San Pietro in Campo Lodigiano in Porta Ticinese, città nella quale sembrano svolgersi interamente tanto la vita e quanto l'attività dell'artista<sup>2</sup>.

Il 17 luglio 1537 e il 3 agosto 1538, Cristoforo – che a queste date dev'essere già una persona matura, nonché un pittore formato e affermato – figura fra le persone consultate dalla Fabbrica del Duomo in merito alla progettazione della Porta verso Compedo<sup>3</sup>. Stando ad almeno due testimonianze settecentesche, nello stesso 1538 firma e data il *Martirio di San Pietro martire* dipinto sulle due facce esterne delle ante d'organo di Sant'Eustorgio, ancora esistenti nel 1804 ma oggi perdute a differenza delle luinesche facce interne, conservate in Santa Maria Nascente a Paderno Dugnano<sup>4</sup>. Il 16 luglio 1541 Cristoforo è associato a

<sup>1</sup> Capitolo 2.II; Regesto, docc. 6-7, 10, 12.

<sup>2</sup> Il padre Gabriele è già morto nel 1541: SACCHI 1998, p. 65 nota 58. La parentela fra Cristoforo e Gabriele Antonio – talvolta ricordato solo come Gabriele, ma più solitamente come Gabrio – è dimostrata dalla lista allegata al *sindicatus pictorum Mediolani* del 9 aprile 1548: MILLER 2011, pp. 86, 96-97 doc. 1. Le ultime novità sull'attività di Gabriele Antonio si trovano in SACCHI 2015, pp. 148-151, riassuntiva anche della bibliografia precedente.

<sup>3</sup> *Annali* 1877-1885, III, pp. 265, 269, 17 luglio 1537 e 3 agosto 1538.

<sup>4</sup> La firma «CHRISTOPHORUS BOSSYS 1538» è registrata nella seconda metà del Settecento da ORETTI 1983, p. 64, e nel 1784 da Giuseppe Allegranza nella *Descrizione storica della basilica di Sant'Eustorgio in Milano* (BAMi, ms. G. 172 suss, c. 54v). Per le ante luinesche: S. Coppa, in *Pinacoteca* 1988, pp. 316-320; AIELLO 2014, pp. 165-166.

Francesco Pessina e Giovan Angelo de Canriano «in laborerio unius archi triumphalis pro dicti sotios fiendi pro adventu Ces. Mayestatis», ovvero nella realizzazione di uno degli archi trionfali progettati da Giulio Romano per l'ingresso di Carlo V a Milano, pagato dalla Comunità di Milano circa 1.000 lire<sup>5</sup>. Dopo l'impegno per Santa Maria presso San Celso è ricordato, il 9 aprile 1548, fra gli otto sindaci e procuratori incaricati dalla Scuola di San Luca di recuperare gli statuti, l'atto di approvazione e l'elenco dei privilegi pertinenti alla stessa, compito ceduto ad altri scolari il 6 maggio 1549<sup>6</sup>. In un momento imprecisato, ma sicuramente successivo all'agosto del 1549, Cristoforo realizza – con Francesco Cattaneo e su commissione dell'Ospedale Maggiore di Milano – gli affreschi oggi perduti della cappella fondata da Bernardo Villanova in San Giovanni in Conca, progettata da Vincenzo Seregini e dotata di una pala di Bernardino Lanino, il *Battesimo di Cristo* firmato e datato 1554 attualmente conservato nel Battistero di San Filippo Neri a Busto Arsizio<sup>7</sup>.

L'ultima attestazione di Cristoforo risale al 7 ottobre 1554, data in cui sottoscrive con i rappresentanti della decania di San Martino di Vignone – sul Lago Maggiore, poco distante da Pallanza – il contratto per la realizzazione di un polittico, poi ridiscusso l'8 febbraio 1557 con il figlio Gabriele Antonio a causa della sopraggiunta morte del padre<sup>8</sup>.

Nel 1829 padre Dell'Oro, prevosto della basilica di San Lorenzo a Milano, segnala a Sforza Pallavicino, fabbricere della stessa chiesa, la bellezza del «quadro [...] rappresentante San Pietro che dicesi nel 1544 del Pittore classico Bossi». Per Francesco Frangi e Marina Mojana il documento ricorda un'opera dispersa che, secondo l'ipotesi di Andrea Spiriti, farebbe parte di un perduto *Apostolado* del quale sopravviverebbe oggi solamente il *San Bartolomeo* conservato nella cappella di Sant'Ippolito, firmato e datato 1549, sola opera nota di Cristoforo Bossi oltre agli affreschi di Santa Maria presso San Celso e all'*Adorazione dei pastori*, unico elemento superstite del polittico di Vignone, terminato dal figlio Gabriele Antonio in un momento in cui l'influenza del padre dev'essere ancora decisiva<sup>9</sup>.

---

<sup>5</sup> SACCHI 1998, pp. 64-65 nota 58; LEYDI 1999, p. 151 nota 34.

<sup>6</sup> MILLER 2011, pp. 85-86, 95-98 docc. 1, 3; CAIRATI 2014, p. 393, doc. 175.

<sup>7</sup> La notizia dell'implicazione di Cristoforo Bossi nella decorazione della cappella Villanova risale a CANETTA 1887, p. 190. Per la ricostruzione della vicenda e per la pala di Lanino: SACCHI 1986, pp. 153-154; P. Astrua, in *Pinacoteca* 1989, pp. 74-77.

<sup>8</sup> SACCHI 2015, p. 148.

<sup>9</sup> FRANGI, MOJANA 1985, pp. 188-190, 202 nota 58; A. Spiriti in *Milano ritrovata* 1991, p. 175; G. Bora, in *Pittura* 1998, p. 265 (che trascrive per primo la firma «... BOSSI / 1549»); SACCHI 2015, pp. 148-151. La lettera di Dell'Oro è segnalata già da VAZZOLER 1985, p. 221, doc. 85.

L'assenza di un altare nella campata di San Pietro esclude la possibilità che la presenza di Cristoforo in Santa Maria presso San Celso sia legata a un rapporto di committenza tradizionale. Qualcuno all'interno della Fabbrica deve aver però suggerito il suo nome perché gli fosse assegnata la realizzazione degli affreschi, e non mi stupirei se nella scelta avesse pesato anche il parere positivo di Cristoforo Lombardo, al fianco del quale Bossi è documentato più volte negli anni immediatamente precedenti al 1542-1543: oltre che alle riunioni organizzate dalla Fabbrica del Duomo, infatti, i due si trovano molto probabilmente a collaborare in Sant'Eustorgio, dove l'architetto del Santuario è impegnato nel 1537-1540<sup>10</sup>, e certamente per l'allestimento degli archi trionfali dell'ingresso di Carlo V<sup>11</sup>.

\*

Nonostante nel 1578 il domenicano Gaspare Bugatto lo definisca «non volgar pittore»<sup>12</sup>, e sebbene stando all'elenco dei committenti e dei cantieri si debba convenire che ai suoi giorni il pittore doveva essere provvisto di «una fama non irrilevante»<sup>13</sup>, la bibliografia relativa a Cristoforo Bossi è alquanto scarna: la prima attestazione a stampa non risale più indietro del 1948, quando Paolo Mezzanotte e Giacomo Carlo Bascapè ne segnalano il nome, letto nell'iscrizione dipinta sulla parete della campata di San Pietro<sup>14</sup>.

Il primo vero inquadramento della fisionomia di Bossi spetta a Francesco Frangi e Marina Mojana, che nel 1985 considerano gli affreschi in Santa Maria presso San Celso ispirati «ai modi del Callisto Piazza milanese» ma con «una vena di immediatezza gaudenziana ad animare la libertà compositiva dei motivi decorativi, dove sopravvive, tardivo ma ancora d'effetto, un accento nordico di fronda anticlassica». Rispetto agli affreschi, gli stessi giudicano il *San Bartolomeo* di San Lorenzo quale testimonianza di «caratteri diversi e di raggiunta maturità», cioè di una «cultura affatto composita», fondata «su una matrice che, in particolar modo nel paesaggio e in alcuni saggi di notevole naturalismo, si dichiara essere ancora leonardesca (un Leonardo riletto in chiave gaudenziana)», arricchita ora da «nuovi spunti formali evidenti soprattutto nella tipologia

---

<sup>10</sup> SACCHI 2005, p. 441, nota 166.

<sup>11</sup> LEYDI 1999, pp. 148-153.

<sup>12</sup> CAIRATI 2014, p. 392, doc. 168.

<sup>13</sup> FRANGI, MOJANA 1985, p. 190.

<sup>14</sup> Appendice 2, Retrocoro – 2ª campata (San Pietro).

sopratono del volto e nella potente complessione anatomica della figura, che paiono curiosamente condurre in ambiente sodomesco». Peculiare del *San Bartolomeo* sarebbe insomma l'«accento tipicamente nordico [che] suggerisce una parentela (più culturale che stilistica) con le opere di Giovanni Demio nelle quali [...] appare decisivo il contatto con i romanisti nordici presenti in Italia nel terzo e nel quarto decennio del secolo come lo Scorel o Martin van Heemskerck»<sup>15</sup>.

Nel 1986, a un passo dallo sciogliere l'enigma del Maestro della Pala Salomon nel nome di Girolamo Figino, lo stesso Frangi ne interpreta l'*Assunzione* dell'Accademia Carrara di Bergamo come cartina tornasole di una Milano che attraversa, durante la prima metà degli anni Quaranta del Cinquecento, una fase di enfasi manierista, «un momento di transizione caratterizzato da un clima particolarmente eclettico», rilevabile dalla ricezione dei modelli del Moretto e di Calisto Piazza, e in «qualche corrispondenza anche con il linguaggio analogamente sforzato in senso manieristico del poco noto Cristoforo Bossi»<sup>16</sup>.

Accettato il profilo proposto da Frangi e Mojana, Giulio Bora (1998) propone una ricostruzione spiccatamente post-leonardesca della formazione di Cristoforo, radice sulla quale si innesterebbero in un secondo momento una serie di spunti raccolti dagli eredi di Gaudenzio Ferrari, Giovan Battista Della Cerva in primis, dal quale il milanese deriverebbe «la dilatata monumentalità della figura [del *San Bartolomeo*], con l'esibita anatomia e le ampie volute del panneggio [...] intese qui già in direzione della maniera» nonché «l'espressività del volto, la cui intensità devozionale è sottolineata dal gesto della mano destra al petto contrapposta a quella ruvida di sinistra che stringe il grande coltello»<sup>17</sup>.

La complessità della cultura di Cristoforo è riconosciuta anche da Giovanni Agosti (2001), che lo vuole testimone esemplare dell'incontro fra tradizione luinesca e stimoli manieristi<sup>18</sup>, e più recentemente da Rossana Sacchi (2015), per la quale in Bossi si mescolano una vena vivacemente dialettale, elementi nordici la cui natura non è ancora stata precisata, e alcune «evidenze bresciane» percepibili soprattutto nella figura del pastore dell'*Adorazione* di Vignone. Sempre la Sacchi definisce l'elemento del polittico di Vignone – caratterizzato da una «nervosa eccentricità» – e gli affreschi del Santuario come opere

---

<sup>15</sup> FRANGI, MOJANA 1985, pp. 188-190.

<sup>16</sup> F. Frangi, in *Dalla Banca* 1996, p. 28.

<sup>17</sup> G. Bora, in *Pittura* 1998, p. 265.

<sup>18</sup> AGOSTI 2001, p. 236.

«congestionate», accomunate dalle «medesime fisionomie, le stesse imprecisioni anatomiche e proporzionali, perfino gli stessi putti grassocci, sgambettanti ed esagerati»<sup>19</sup>.

\*

La campata di San Pietro non ha mai goduto di grande considerazione da parte della critica, da un lato a causa della mancanza di una pala d'altare, dall'altro per l'inespresso giudizio di modestia qualitativa e bizzarria stilistica gravante sugli affreschi, e più in generale sul loro autore. Credo tuttavia che un'attenta lettura dell'intervento di Cristoforo Bossi permetta di svolgere alcune considerazioni utili ad arricchire – seppur non a chiarire definitivamente – il senso della sua presenza, tutt'altro che banale, entro il panorama artistico milanese di metà Cinquecento.

Ai lati della finestra, entro finte nicchie quadrangolari, Cristoforo dipinge due ghirlande di foglie, fiori e frutta, attorno alle quali tre putti nudi – uno a sinistra e due a destra – sono intenti a intrecciare nastri bianchi, arancioni e rossi. Sebbene oggi risultino quasi interamente impostate su una scala monocromatica verde, originariamente le ghirlande dovevano essere ravvivate dai toni gialli e rossi della frutta, ancora visibili nella zona superiore della ghirlanda di sinistra. Sopra alla finestra, tra le due nicchie, un chiaroscuro raffigurante il *Sacrificio di Isacco* simula un bassorilievo, o comunque un elemento la cui qualità materiale dovrebbe essere suggerita dal tratteggio che ne caratterizza il fondo, nella zona superiore. Gli affreschi della parete sono suggellati dalla firma sul cartiglio in basso a destra, dove Cristoforo ostenta la propria provenienza milanese, probabilmente intendendo marcare una distinzione netta rispetto ai colleghi forestieri che avevano già lavorato in Santuario – il Moretto in primis, che si firma BRIXIENSIS – e forse anche tacitamente dichiarando la propria adesione al campanilismo corporativo promosso dalla Scuola di San Luca.

Nonostante una certa goffaggine e irruenza, di ascendenza fra il romaniniano e il piazzesco nelle figure, Cristoforo lavora a partire da materiali di alto livello: le ghirlande e i putti rimontano infatti ad invenzioni raffaellesche sviluppate da Giovanni da Udine fra gli affreschi del soffitto della Loggia di Psiche (1518) e i cartoni per gli arazzi della serie dei *Giochi di putti* (1520 circa), modello – quest'ultimo – ampiamente diffuso nei decenni

---

<sup>19</sup> SACCHI 2015, pp. 150-151.

successivi grazie alle incisioni attribuite al cosiddetto Maestro del dado<sup>20</sup>. Per il monocromo credo invece che Cristoforo sia in debito verso un altro cantiere raffaellesco, quello della Loggia del Palazzo Apostolico in Vaticano, dove Perin del Vaga affresca alcune *Storie veterotestamentarie* «finte di bronzo» oggi praticamente perdute, tra le quali anche il *Sacrificio di Isacco*: il confronto della figura di Abramo dipinta da Cristoforo con quella di Perino – che conosciamo grazie a disegni e incisioni – mi pare stringente<sup>21</sup>.

Nonostante tutto però, Cristoforo resta un pittore dalla tenuta discontinua: lo dimostra bene la debolezza della lunetta, con i due putti malamente avvinghiati alle ghirlande riempitive, e la testina d'angelo a risolvere banalmente l'area della chiave di volta.

Un impaccio evidente caratterizza anche la volta della campata, ripartita in spicchi dove una serie di angioletti e putti più o meno vestiti giocano con corone trapuntate di rose, rami e brani di ghirlande analoghi a quelle della parete e della lunetta, contro un cielo che un tempo doveva essere blu. Qui Cristoforo sembra volersi confrontare allo stesso tempo con le imprese ad affresco di Gaudenzio, soprattutto per quel che riguarda la fisionomia di certe figure, e più ancora con la vicina volta della campata di San Paolo del Moretto, del quale cerca di imitare la libertà delle pose e degli scorci, i giochi di gambe e panni che passano da uno spicchio all'altro per creare l'illusione di uno spazio unitario e aperto oltre la partitura in stucco.

Al centro della volta, il busto di San Pietro possiede un vigoroso nervosismo che, risultando non così lontano da quello del *San Bartolomeo* in San Lorenzo, piacerebbe spiegare con un disegno fornito da Cristoforo allo stuccatore.

Cercando di ragionare sulle poche opere note, e sfruttando come termine di paragone il profilo e l'evoluzione di Girolamo Figino, che dev'essere più o meno coetaneo di Cristoforo se non più giovane, anzitutto mi sembra si possa tranquillamente affermare come nel linguaggio di Bossi i modelli leonardeschi o luineschi continuo fino a un certo

---

<sup>20</sup> Gli unici confronti che ho trovato in area lombarda per le ghirlande con putti sono quelle affrescate verso la fine degli anni Quaranta da Bernardino Campi sulle lunette della seconda campata della navata centrale di San Sigismondo a Cremona (FERRARI 1974, p. 112, figg. 126-127) e quelle – che mi segnala gentilmente Paola Angeleri – affrescate attorno al 1580 sui pennacchi degli archi che reggono la copertura della chiesa di San Marco a Varallo, così come quelle datate 1570-1580 circa del portico esterno della cappella del Secondo Sogno di Giuseppe al Sacro Monte.

<sup>21</sup> VASARI 1568, V, p. 114; DACOS 1977, pp. 99-101, 295-296 (n. IV), tav. CXXXVIII (dove sono riprodotti disegni e incisioni che riproducono l'affresco di Perino); PARMA ARMANI 1986, pp. 21-24. Segnalo che la stessa invenzione è ripresa – in maniera più fedele e con un risultato qualitativamente migliore – da Giorgio Vasari nel 1545 nella tavola di analogo soggetto dipinta per la sacrestia di San Giovanni a Carbonara a Napoli e oggi al Museo Nazionale di Capodimonte.



punto, e costituiscono probabilmente solo una parte della palestra sulla quale il pittore si forma, nella quale devono avere invece un ruolo importante le «evidenze bresciane» rilevate da più parti e una componente di raffaellismo veneto – alla Gerolamo da Treviso – individuata da Gianni Romano nell'*Adorazione* di Vignone, quando ancora non si sapeva di chi fosse<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> ROMANO 1978, p. 19 (che la credeva, come tutti fino a SACCHI 2015, pp. 148-151, un'opera di Petrus Renulfus di Romagnano Sesia).



Fig. 1 Cristoforo Bossi, *Putti e ghirlande*, 1543  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di San Pietro



Fig. 2 Cristoforo Bossi, *Putti e ghirlande*, 1543  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di San Pietro



Fig. 3 Cristoforo Bossi, *Sacrificio di Isacco*, 1543  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di San Pietro (parete)

Fig. 4 Anonimo, *Sacrificio di Isacco* (da Perin del Vaga)  
Firenze, Museo degli Uffizi, 1290 F.



Fig. 5 Cristoforo Bossi, *Putti e ghirlande*, 1543  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di San Pietro (volta)



Fig. 6 Cristoforo Bossi, *Putti e ghirlande*, 1543  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di San Pietro (volta)

**Calisto Piazza**

Lodi; documentato dal 6 maggio 1523 al 30 agosto 1561 – Lodi, prima del 19 febbraio 1562

*San Gerolamo*

1542-1544

tavola

- in basso a destra, su una pietra: CALISTVS / LAVDENSIS F[ECIT]

**Affreschi della campata di San Gerolamo**

1542-1544

affresco

- lunetta, a sinistra, sul filatterio: HIEREMIE

- lunetta, a destra, sul filatterio: ESAIAS

- volta, prima vela, metà sinistra, sul filatterio: MISER(V)... ...REM

- volta, prima vela, metà destra, sul filatterio: MARIA VERO TOTIVS GR(ATIAE)

- volta, terza vela, metà sinistra, sul filatterio: VIRTVS ALTISSIMI V...(R)...

- volta, terza vela, metà destra, sul filatterio: PARTVI VIRGINIS VIR DEI

Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di San Gerolamo

Il 3 settembre 1542 il fabbriciere Giuliano Piatti riceve dai suoi colleghi l'incarico di ingaggiare Calisto Piazza per la decorazione della campata di San Gerolamo, alla sola condizione che il pagamento verrà effettuato se il prodotto risulterà qualitativamente superiore a quello della campata di San Paolo.

Il termine *ante quem* per l'esecuzione della pala e degli affreschi è il pagamento di 369 lire versato a Calisto in data 5 gennaio 1544, una somma che, se paragonata con quella corrisposta al Moretto per la campata di San Paolo, risulta insufficiente per coprire il costo tanto della pala quanto degli affreschi. È probabile perciò che il compenso corrisponda solo a una parte di quanto promesso al pittore, che nel 1546 si lamenta infatti con Giuliano Piatti del mancato saldo, forse conseguente a un'inadempienza da parte di Calisto, caso tutt'altro che raro nei rapporti del lodigiano con i propri committenti<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Regesto, docc. 8, 13, 16; Capitolo 3.II;

Diversamente da quel che si potrebbe pensare, il ruolo di Piatti in questa vicenda non è quello di committente quanto quello di mediatore fra il pittore e l'assemblea dei deputati, compito che gli dev'essere affidato in ragione della familiarità maturata con l'ambiente lodigiano nelle vesti di amministratore dei beni degli Attendolo Bolognini in Sant'Angelo Lodigiano e di feudatario di Dresano «in agro Laudensi»<sup>2</sup>.

Se degli altri fabbricieri almeno Graziadio Prata – in rapporto con Melchiorre Langhi, committente di Calisto a Novara nel 1539<sup>3</sup> – doveva conoscere il pittore, tutti loro potevano aver avuto modo di sentirne parlare o addirittura di incontrarlo dal momento che, diversamente da quanto creduto finora, l'impegno in Santuario non coincide con l'esordio di Piazza a Milano. Il 30 ottobre 1534, infatti, Calisto e il fratello Scipione ricevono 535 lire dalla tesoreria della camera ducale «pro solutione nonnullarum picturarum per eos ex commissione illustrissimi domini domini ducis Mediolani nostri factarum», da riconoscere negli affreschi realizzati per decorare gli appartamenti di Cristina di Danimarca che oggi – malandati e strappati – sono conservati nei depositi della Pinacoteca del Castello Sforzesco (invv. 1398, 1399, 1400, 1401, 1402)<sup>4</sup>. Se è questo il vero esordio di Calisto a Milano, si può ragionevolmente supporre che la sua convocazione in città spetti per primo a Francesco II Sforza, che doveva conoscere il pittore da quando, nel 1529, si era fatto promotore della decorazione dell'Incoronata di Lodi.

Sospetto comunque che il soggiorno di Calisto a Milano nel 1534 non sia stato affatto fugace: se è probabilmente in questa occasione che il pittore conosce Francesca Confalonieri, con la quale contrae matrimonio nel 1535<sup>5</sup>, è certo che in questo momento Calisto abiti con i fratelli Scipione e Cesare nella parrocchia di Santa Maria in Passerella, come documentano alcuni atti notarili redatti nel 1534 relativi all'acquisto di beni immobili nel territorio di Boffalora<sup>6</sup>.

---

<sup>2</sup> Appendice 3.III, Giuliano Piatti.

<sup>3</sup> SACCHI 1991.

<sup>4</sup> Il pagamento è incluso in un atto relativo all'acquisto di beni immobili siti nel territorio di Boffalora nel quale è implicato anche il fratello Cesare: ASMi, Notarile, 6536, 4 novembre 1534 (la pratica completa comprende anche un atto datato 3 ottobre 1534). Per gli affreschi: N. Righi, in *Museo* 1997, pp. 354-358, nn. 246-251; F. Cavalieri, in *Museo* 1998, pp. 251-252, 257, nn. 439-440, 445 (più le preziose fotografie degli affreschi ancora in loco alle pp. 317-318); SACCHI 2005, I, pp. 297-298 (che li attribuisce a Bernardino Gatti).

<sup>5</sup> DE ANGELL, TIMOLATI 1877, p. 130.

<sup>6</sup> ASMi, Notarile, 6536, 4 novembre.



Data la parrocchia di residenza dei fratelli Piazza, è forte la tentazione di agganciare all'anno 1534 anche l'affresco raffigurante «le Muse» che Giovan Paolo Lomazzo (1584) ammira nel giardino della casa di Giacomo Filippo Sacco, presidente del Senato, nei pressi di Santa Maria dei Servi e quindi non lontano da Santa Maria in Passerella, «dove con molte altre figure si vede il ritratto d'esso presidente e di sua moglie. Della qual pittura posso, senza nota di temerarietà, dire che non sia possibile, quanto alla bellezza de i coloriti, farne altra più leggiadra e vaga a fresco»<sup>7</sup>.

Carlo Torre (1674) invita a recarsi in una delle cappelle laterali della distrutta chiesa di Santa Maria in Passerella – «eretta in vaga architettura con cupola, il cui disegno pare uscito dal cervello di Bramantino» – per «osservare pitture sulla maniera veneziana [...]; tal cappella adunque fu dipinta da Calisto da Lodi, uno de' primi allievi di Tiziano, le cui opere dipinte da lui in Milano sanno eccitar lo stupore ne' riguardanti; considerate adunque nel sinistro lato una Nascita di Cristo, quanto mirabilmente fu colorita, voi vedete volti spiranti, contorni sforzosi, in particolare d'un pastore, ed un ritratto d'una persona grave in abiti neri genuflessa orando, vogliono alcuni essere questi un senatore di Milano di casa Casati, padrone della stessa cappella, che abitava a rimpetto a tal chiesa», ovvero il protonotaro apostolico e senatore Francesco Casati che – come ricordava un'epigrafe – fonda e dota la cappella di famiglia nel 1543, data attorno alla quale va collocato questo terzo e ultimo perduto intervento di Calisto a Milano<sup>8</sup>.

\*

Il più antico – ma generico – ricordo dell'intervento di Calisto in Santa Maria presso San Celso è contenuto nel quarto libro della *Laudiade* (1574-1579 circa), dove Giangiacomo Gabiano si domanda «Namque ille excellens Platea de stirpe creatus / Toccagni populo celebris cognomine nostro, / quae Mediolani non pinxit principe digna / natura? Iures

---

<sup>7</sup> LOMAZZO 1584, p. 519. La proprietà della casa è passata alla famiglia Serbelloni quando TORRE 1674, p. 354, vede «alcune pitture a fresco, che miransi nel giardino, di Calisto da Lodi nominatissimo pittore, effigiando un Monte Parnaso, & altre Deità così ben colorite, e così ben disposte, che anche non sentendole armoniose, vi sanno rapire, e rendervi immobile».

<sup>8</sup> TORRE 1674, pp. 343-344. I dipinti sono ricordati, più sinteticamente, anche in LATUADA 1737, p. 169. Il testo dell'epigrafe, oggi perduta, è trascritto da FORCELLA 1889, p. 125, n. 125, che ricorda inoltre una seconda epigrafe relativa alla sepoltura di Francesco Casati, morto nel 1555.

ipsas spirare figuras, / si tu magnifica Mariae spectabis aede / contigua Celsi aut privatis aedibus amplis»<sup>9</sup>.

La prima attestazione esplicita del *San Gerolamo* risale invece alla sintetica occorrenza contenuta ne *L'immortalità e gloria del pennello* di Agostino Santagostino (1671), pubblicato due anni prima che Giovan Battista Ausenda porti a termine il più antico restauro documentato della tavola<sup>10</sup>.

Durante la visita pastorale del 16 agosto 1683 la pala è descritta da Federico Visconti come «icon picta in tabula divum refert Hieronymum in eremo lapideo», mentre negli inventari del Santuario redatti nel 1791 e nel 1827 è registrata come un'«ancona di legno intagliato dorato rappresentante San Gerolamo, opera di Calisto da Lodi», affiancata «sopra le ante delle due finestre» da due quadri «cioè San Bonaventura ed un Santo vescovo», secondo un montaggio che dev'essere immaginato analogo a quello documentato per la campata di San Gregorio da un acquerello eseguito verso la metà dell'Ottocento e conservato nel fondo della Scuola di Prospettiva dell'Accademia di Belle Arti di Brera<sup>11</sup>.

Nel 1861 il *San Gerolamo* necessita nuovamente «di pulitura e vernice», ed è perciò affidato per la seconda volta alle mani di un restauratore, il pittore Scipione Lodigiani, deputato al «ristauro dei dipinti ad olio di n. 16 quadri d'altare». In quest'occasione la cornice originale dev'essere ancora al suo posto dal momento che, parallelamente, l'intagliatore Rodolfo Brianti e il verniciatore Giovanni Solari sono incaricati del «ristauro agli intagli in legno» e delle «dorature e verniciature» di tutte le cornici delle pale del deambulatorio. La sostituzione con quelle attuali – tutte identiche fra loro, di gusto quasi neorinascimentale e fattura scadente – è attestata per la prima volta non molto tempo dopo, da un altro acquerello della Scuola di Prospettiva dell'Accademia di Brera – realizzato nel 1867 – nel quale proprio il *San Gerolamo* ne figura provvisto<sup>12</sup>.

Imitando Santagostino, la maggior parte delle guide della città e del Santuario pubblicate fra il XVII e il XX secolo si limitano a indicare solamente il soggetto e l'autore della pala<sup>13</sup>. In questo arco di tempo, i pochi interventi notabili spettano a Luigi Lanzi (1793), che

---

<sup>9</sup> GABIANO 1574-1579 circa, pp. 262-263, vv. 628-633. Devo ringraziare Agostino Allegri per avermi segnalato questa occorrenza.

<sup>10</sup> SANTAGOSTINO 1671, p. 29. Per il restauro dell'Ausenda: Capitolo 2.VI.

<sup>11</sup> *Due secoli* 1998, p. 41, n. 10; *Verso il museo* 2005, p. 59, n. III.1.85; Capitolo 2.VI.

<sup>12</sup> *Due secoli* 1998, p. 35, n. 3; *Verso il museo* 2005, p. 57, n. III.1.76; Capitolo 2.VI.

<sup>13</sup> Appendice 2, Retrocoro – 3<sup>a</sup> campata (San Gerolamo). L'unico ad omettere la presenza della pala è BRAMBILLA 1886, p. 129.

giudica il San Gerolamo «tizianesco», Giuseppe Caselli (1827), il primo ad attribuire a Calisto le pitture della volta della campata da lui considerate però «ritoccate», e Giuseppe Mongeri (1872), il primo a proporre una datazione per la pala, che starebbe – pare senza incertezze – al 1555<sup>14</sup>. Scarsamente considerate dalla guidistica milanese, le pitture realizzate da Calisto in Santa Maria presso San Celso sono giudicate negativamente anche da Otto Mündler, che nel 1858 descrive la tavola come «a S<sup>t</sup> Jerome with 4 angel-boys, by Calisto di Lodi, would certainly not be known as such, being extremely weak & cold, without the signature of the artist»<sup>15</sup>. Ma, a onor del vero, non è certo maggiore l'attenzione riservata a quest'impresa dalla storiografia artistica lodigiana: anche Gaspare Oldrini (1875) – che nella sua biografia romanzata del pittore menziona tutte le opere realizzate a Milano e registrate nelle fonti a stampa – tralascia di ricordare l'intervento in Santuario, luogo evocato esclusivamente come scenario di uno degli improbabili incontri fra Calisto e Giovanni da Monte che costellano la narrazione<sup>16</sup>.

Nel 1875 Gustavo Frizzoni pubblica la trascrizione dell'ordinazione del 1542, sulla scorta della quale riferisce gli affreschi della campata di San Paolo al «pennello di Calisto da Lodi e della sua scuola»<sup>17</sup>. Che conosca o no il documento, o la sua trascrizione, non è chiaro a quale campata corrisponda la «Fifth Chapel» dove Bernhard Berenson (1907) registra la presenza di «Ceiling Frescoes. 1542» assegnati a Calisto: di certo non è quella che ospita il «St. Jerome seated», che si trova nella «Ninth Chapel»<sup>18</sup>.

Nel 1948 Paolo Mezzanotte e Giacomo Carlo Bascapè registrano la presenza della firma di Calisto sulla tavola, ma la trascrizione è fornita solamente nel 1951 da padre Francesco Maggi, al quale spettano anche la pubblicazione della prima riproduzione in bianco e nero della pala e la prima descrizione estesa della stessa, apprezzata per i «forti colori» e «la

---

<sup>14</sup> LANZI 1793, p. 200; CASELLI 1827, p. 82 (le altre uniche due occorrenze per gli affreschi all'interno della guidistica si trovano in: CANTÙ 1852, pp. 75-76; *Santa Maria* 1981, p. s.n.); MONGERI 1972, p. 234.

<sup>15</sup> *The Travel Diaries* 1855-1858, p. 193.

<sup>16</sup> OLDRINI 1875, p. 212. Il Santuario è ricordato anche alle pp. 214, 225-227, ma solamente con riferimento a Giovanni da Monte.

<sup>17</sup> FRIZZONI 1875, pp. 170-171.

<sup>18</sup> BERENSON 1907, p. 184, uguale in: 1932, p. 447; 1936, p. 384. BERENSON 1968, p. 339, registra invece il *San Gerolamo* nella «sixth bay», mentre nella «fifth bay» si trovano «Frescoed ceiling around a relief of S. John: Putti and Prophets», facilmente identificabili con gli affreschi della campata di San Giovanni Battista.

freschezza vivace e la forza dei colori [che] richiamano il San Gerolamo di Paris Bordone nella 15 cappella»<sup>19</sup>.

È solo con l'aprirsi della seconda metà del Novecento che comincia a maturare un discreto interesse per l'attività milanese di Calisto, anche se i primi giudizi in merito sono abbastanza insipidi: Gian Alberto Dell'Acqua (1957) ricorda generiche «pitture murali di S. Maria presso S. Celso (1542)» e «quadri d'altare come il tardo *S. Gerolamo*, pure in S. Celso», mentre Rossana Bossaglia (1963), dopo aver rilevato correttamente che negli affreschi della campata di San Gerolamo, datati 1542, Calisto «riprende le decorazioni con putti e grottesche sviluppate su larga scala nell'Incoronata» di Lodi, sembra collocare la realizzazione del *San Gerolamo* a dopo il 1556<sup>20</sup>.

Nel 1965, il ritrovamento delle lettere autografe di Calisto conservate nell'Archivio del Santuario spinge Maria Luisa Ferrari a raccogliere e pubblicare le sue riflessioni sul percorso del pittore, fra le quali trovano posto anche alcune considerazioni circa l'attività in Santa Maria presso San Celso. Pur dichiarandosi incerta delle proprie conclusioni, la Ferrari individua correttamente la campata di San Gerolamo con quella ancora da affrescare nel 1542 e già conclusa nel 1546. Osservando gli affreschi della volta e il loro modellato «dolce e blando» considera che «quelle figure ambientate in un pomario allusivo all'Eden, tra cartigli inneggianti alla Vergine, nonché l'agio dei panneggi che s'intrecciano, ben convergono alla situazione stilistica che si legge nella pala di Azzate [1542] e nel "Battesimo" di Brera», mentre il *San Gerolamo* dialogherebbe meglio con la pala del Duomo di Alessandria (1546), che «non è da annoverare tra le cose migliori del Piazza»<sup>21</sup>. Espresse «molte perplessità» circa la possibilità di «ravvisare l'impronta dell'artista o della sua bottega nella cappella di San Paolo» – affrescata infatti dal Moretto – la Ferrari abbozza con fulminea concisione il corso della «linea coerente della pittura lombarda» che, passando per Simone Peterzano, permetterebbe di individuare in Calisto una delle radici della rivoluzione caravaggesca: chissà cosa avrebbero aggiunto a quest'intuizione i perduti affreschi di Santa Maria alla Passerella, parrocchia del giovane Michelangelo Merisi<sup>22</sup>.

---

<sup>19</sup> MEZZANOTTE, BASCAPÈ 1948, p. 542; MAGGI 1951, pp. 205-206, tav. XIX.

<sup>20</sup> DELL'ACQUA 1957, p. 678; BOSSAGLIA 1963, p. 1095.

<sup>21</sup> FERRARI 1965, p. 44, note 34, 38.

<sup>22</sup> FERRARI 1965, pp. 40, 44-45 (nota 38). Ma vedi anche LONGHI 1928-1929, pp. 119, 129, che preferisce passare da Savoldo e Antonio Campi per arrivare da Calisto a Caravaggio. Per il legame del Caravaggio con la parrocchia di Santa Maria in Passerella: BERRA 2005, pp. 150-165.

Pur citando il documento del 1542, né Gianni Carlo Sciolla (1971) né Armando Novasconi (1971) sembrano assegnare gli affreschi della campata di San Gerolamo a Calisto Piazza, e mentre il primo propone di riconoscere nella tavola «richiami romaniniani [che] si uniscono a ricordi gaudenziani, in modulati e preziosi cangiantismi cromatici ed in simmetriche e turgide composizioni plastiche» analoghe a quelle della pala di Azzate e del *Battesimo* di Brera, il secondo la considera «magnifica» e ne esalta le «accentuazioni “romaniste”» proponendo di riconoscervi un riflesso della pala dipinta da Paris Bordone per il Santuario, erroneamente considerata ben più antica di quello che è<sup>23</sup>.

Quando nel 1977 il *San Gerolamo* partecipa alla mostra *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V* al Palazzo Reale di Milano, secondo Giulio Bora nella pala Calisto dimostra di aderire, piuttosto che a «modelli romanizzanti», a quelli «di Gaudenzio e soprattutto dei leonardeschi, dai quali avrebbe desunto per circa un decennio quelle eleganti soavità di modi e pacatezza di ritmi che, dopo Luini, incontravano ancora i favori di parte della committenza religiosa milanese». Nel confronto – ormai diventato d'obbligo – con la pala di Azzate, la tavola del Santuario «mostra, oltre ai consueti modi bresciani, fra Romanino e Moretto, un'adesione agli esempi gaudenziani e milanesi oltre che in certi caratteri tipologici, nei chiaroscuri e penombre che si incupiscono verso il fondo», illustrato nel testo con un bel dettaglio a colori<sup>24</sup>.

Le giuste considerazioni di Bora patiscono talvolta di una certa imprecisione nella lettura dei documenti, per cui tornando a scrivere del *San Gerolamo* nel 1989 – dopo aver ribadito la «prontezza [di Calisto] nell'assimilare gli elementi più significativi della cultura in cui viene a imbattersi, in questo caso milanese: pur mantenendosi fedele ai suoi motivi [...] egli si ispira agli esempi leonardeschi esasperando i segni della vecchiaia sul volto di San Girolamo e immergendo la figura entro un cupo paesaggio roccioso» – si spinge a ipotizzare che la commissione della pala di Azzate sia conseguente al successo ottenuto dalla tavola di Santa Maria presso San Celso. Nonostante possa contare sul regesto curato – per quel che riguarda i documenti pertinenti al Santuario – da Giorgio Fossaluzza, la confusione di Bora aumenta nell'interpretazione dei pagamenti relativi alla decorazione ad affresco, che sarebbe realizzata da Calisto nel 1553. Sulle pareti, perciò, il pittore «recupera [...] in parte alcune invenzioni da lui condotte all'Incoronata (come i profeti a fianco della finestra)», mentre sulla volta, della quale Bora pubblica la prima riproduzione integrale in bianco e nero,

---

<sup>23</sup> SCIOLLA 1971, p. 27; NOVASCONI 1971, pp. 196, 210. Per il dipinto di Paris Bordone: Scheda 11.

<sup>24</sup> G. Bora, in *Omaggio* 1977, pp. 48, 62-63 (n. 26).

Piazza «snoda con eleganza, districandole tra i partimenti in stucco, figure di giovani efebici reggenti nastri con festoni di frutta e cartigli (allusivi alla Vergine?), articolati in pose di continuo reinventate»<sup>25</sup>.

Riflettendo una terza e ultima volta sul *San Gerolamo*, e pubblicandone stavolta la prima riproduzione integrale a colori, Bora (1998) specifica come «l'inusuale presenza di un così alto numero di giovani "assistenti"» e la «sodezza anatomica del santo» esibiscano tratti maturati nel corso dei decenni precedenti, fra il cantiere dell'Incoronata e quello dell'*Assunzione* per la Cattedrale di Codogno (1533), mentre gli elementi di autentica novità, la «tipologia del volto del santo, impietosamente indagato negli effetti della vecchiaia» e la «soluzione paesaggistica [...] un rialzo roccioso sormontato da cupi alberi frondosi che quasi lo avvolgono, facendolo emergere dall'oscurità squarciata da accesi bagliori di luce sul fondo», dipendano da una rilettura dei modelli leonardeschi e più genericamente milanesi<sup>26</sup>.

Anche Sandrina Bandera (2000), sostanzialmente d'accordo con Bora, riconosce nel *San Gerolamo* un misto di richiami gaudenziani e leonardeschi che consentono a Calisto di sviluppare «un sapiente e contenuto interesse naturalistico», «modi pacati e sobri» e «una certa soavità» capaci di garantirgli il consenso dei committenti milanesi. In occasione dell'esposizione della tavola alla mostra *Carlo e Federico. La luce dei Borromeo nella Milano spagnola* al Museo Diocesano di Milano, per la quale la tavola è sottoposta a un restauro curato dallo Studio Luigi Parma, Mauro Marubbi (2005) preferisce invece sottolineare come la resa del volto del Santo e il «brano di natura morta con il teschio, il libro miniato e il crocifisso» adombrino «un desiderio di realismo [...] che già si avvicina alla sensibilità carolina»<sup>27</sup>.

Finalmente nel 2015 Mauro Pavesi ricostruisce in maniera corretta la cronologia del primo intervento di Calisto in Santa Maria dei Miracoli, fissando l'esecuzione tanto della pala quanto degli affreschi della campata di San Gerolamo fra l'ordinazione del 1542 e il pagamento del 1544<sup>28</sup>.

\*

---

<sup>25</sup> BORA 1989, pp. 249, 251, 252, 255.

<sup>26</sup> G. Bora, in *Pittura* 1998, pp. 159, 264.

<sup>27</sup> BANDERA 2000, p. 75; M. Marubbi, in *Carlo e Federico* 2005, p. 243, n. 8. La pratica relativa al restauro è conservata in: ASBSAEMi, 13/408 B.

<sup>28</sup> PAVESI 2015, p. 98.

Al centro della pala d'altare della campata di San Gerolamo, Calisto rappresenta il Santo titolare come un uomo anziano, la testa calva leggermente reclinata e lo sguardo malinconico, il volto segnato da profonde rughe e incorniciato da una lunga e folta barba bianca. Il corpo muscoloso, asciutto e quasi forzosamente nervoso, non è completamente nascosto dall'abbondante panno rosso che copre la spalla sinistra e l'addome di Gerolamo. Seduto su una sorta di scranno di roccia, che lo costringe a poggiare i piedi su livelli diversi mentre si volge a guardare l'osservatore, il Santo regge con la mano sinistra un crocifisso, che indica con la destra. Sul piano roccioso che funge da leggio è adagiato un volume miniato aperto, un messale a giudicare dalla rubricatura e dalla notazione, affiancato all'estrema sinistra della tavola da un teschio sdentato. La rassegna degli attributi tradizionali è completata dal cappello cardinalizio e dalla clessidra, appoggiati su un ripiano più basso della roccia, e dal bel leone bruno accucciato ai piedi di Gerolamo. Alle spalle e di fronte allo pseudo-cardinale, quattro putti nudi reggono volumi dalle legature verdi e rosse, pronti per essere consultati: il putto all'estrema destra, dotato di una muscolatura ben più sviluppata di quella dei compagni, poggia il piede su una pietra che reca la firma di Calisto, dove la provenienza del pittore è messa bene in evidenza, quasi in risposta al BRIXIENSIS apposto dal Moretto alla *Conversione di Saulo* e al MEDIOLANENSIS di Cristoforo Bossi sugli affreschi della campata di San Pietro<sup>29</sup>.

La composizione è chiusa, nella parte superiore, da una massa ombrosa di alberi e rocce che incornicia un brano di paesaggio sovrastato da lembi di cielo livido, che si direbbe quasi inquinato dallo smog metropolitano.

Sopra alle finestre, ai lati della tavola, una finta cornice di pietra inquadra due putti nudi con panni, frutti, un piatto, uno scudo e un volatile, ricalcati su modelli impiegati da Calisto nella decorazione delle lesene della Cappella della Deposizione nell'Incoronata di Lodi. Il meccanismo di replica è ancora più evidente nella lunetta, dove i profeti Geremia e Isaia sembrano sporgere il busto oltre una cornice di pietra rossa verso lo spazio, ciascuno reggendo un filatterio recante il proprio nome.

Sulla volta – impaginata dagli stucchi che Andrea de Conti deve aver realizzato entro la fine del 1542<sup>30</sup> – Calisto dispone otto figure di giovani appena coperti da panni di verdi, azzurri, rosa e rossi pastello, che risaltano contro il prezioso fondo dorato e punzonato. Alcune delle figure guardano verso il basso, mentre altre sono impegnate a cogliere i diversi

---

<sup>29</sup> Schede 3, 4.

<sup>30</sup> Scheda 2.

frutti, maturi e succosi, pendenti dai verdi rami che riempiono gli spazi vuoti assieme a un paio di belle teste di ariete. Le coppie di giovani dipinte nelle vele sovrastanti la parete della campata e l'apertura rivolta al presbiterio, recano filatteri con iscrizioni oggi parzialmente perdute di argomento mariano, forse tutte estrapolate dalla Lettera a Paola ed Eustochio sull'Assunzione di Maria dello pseudo-Girolamo<sup>31</sup>.

Al contrario degli affreschi, omologabili alla produzione contemporanea del pittore, il *San Gerolamo* è caratterizzato dal leonardismo insistito ed esibito dell'ambientazione e del volto del Santo, e da una gamma cromatica cupa, terrea, imparagonabile – per esempio – con i rosa, i verdi e gli azzurri squillanti della pala di Azzate (1542). Non mi pare che questi elementi trovino riscontro in altre opere realizzate da Calisto – per Milano e non – nella prima metà degli anni Quaranta del Cinquecento, generalmente orientate su un registro stilistico più decisamente morettesco<sup>32</sup>. La scelta del pittore dipende forse da una richiesta specifica della committenza, o piuttosto dal desiderio di mostrarsi capace di parlare la lingua locale, ma entrambe le ipotesi risultano incomprensibili a fronte della consacrazione del manierismo di marca veneziana che stava avendo luogo in quegli stessi anni a Milano, non solo nel cantiere del deambulatorio.

Oltre all'impaccio compositivo, segno dell'incapacità del pittore di risolvere in maniera soddisfacente il difficile formato imposto dalle campate del deambulatorio, sono certamente le anomale scelte stilistiche adottate da Calisto in questa occasione ad aver determinato scarso interesse per il dipinto: la tavola, infatti, deve aver suscitato non poco imbarazzo nei difensori dell'alunnato tizianesco di Piazza che, trovandosi a lavorare in Santuario dopo il Moretto e mentre la *Coronazione* di Tiziano veniva collocata sull'altare della cappella di Santa Corona in Santa Maria delle Grazie, avrebbe certamente potuto adottare una posizione più fieramente veneziana.

---

<sup>31</sup> L'iscrizione nella metà destra della prima vela dovrebbe essere una citazione dalla lettera dello Pseudo-Gerolamo (PL 30, 0127C: «In Mariam vero totius gratiae, quae in Christo est plenitudo venit, quamquam aliter»). Quella della metà sinistra della prima vela è troppo frammentaria per poter essere interpretata, e non ho trovato corrispondenze per quella della metà destra della terza vela, mentre quella della metà sinistra della terza vela è forse da integrare come VIRTUS ALTISSIMI [OB]VMB(R)AVIT, un passo da Luca, 1:35 citato dallo Pseudo-Gerolamo (PL 30, 0138D).

<sup>32</sup> BORA 1989, p. 249.





Fig. 1 Campata di San Gerolamo  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso



Fig. 2 Calisto Piazza, *San Gerolamo*, 1542-1544  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di San Gerolamo



Figg. 3-6 Calisto Piazza, *Profeti Geremia e Isaia e due putti*, 1542-1544  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di San Gerolamo

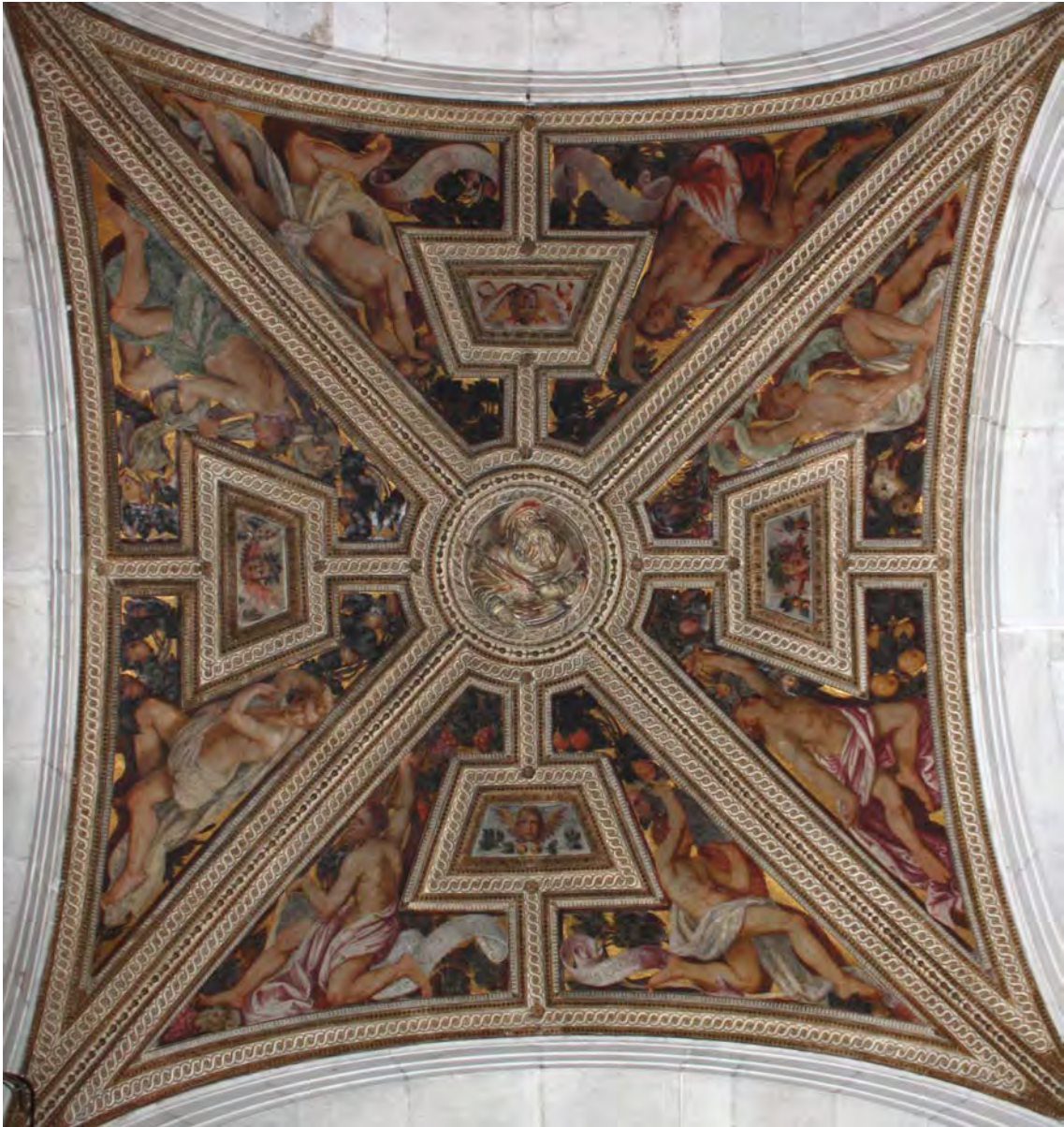


Fig. 7 Calisto Piazza, *Figure di giovani*, 1542-1544  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di San Gerolamo



Fig. 8 Calisto Piazza, *Figura di giovane*, 1542-1544  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di San Gerolamo



**Calisto Piazza**

Lodi; documentato dal 6 maggio 1523 al 30 agosto 1561 – Lodi, prima del 19 febbraio 1562

**Affreschi della cappella di San Rocco e del tiburietto meridionale**

1553-1554

affresco

- lunetta, al centro, sulla tabella: OH SI AEVE / QVI HVIC / PVDOR

**Affreschi della campata di San Giovanni Battista**

1554-1555

affresco

- lunetta, al centro, sopra l'oculo: MDLV

- volta, prima vela, metà sinistra, sul filatterio: HELIA

- volta, prima vela, metà destra, sul filatterio: NOE

- volta, seconda vela, metà sinistra, sul filatterio: NABVC

- volta, seconda vela, metà destra, sul filatterio: (DANIEL)

- volta, terza vela, metà sinistra, sul filatterio: ABRAAM

- volta, terza vela, metà destra, sul filatterio: < \* \* \* >

- volta, quarta vela, metà sinistra, sul filatterio: ISAI[A] P[ROPHETA]

**Affreschi della campata di Sant'Ambrogio**

1555

affresco

- lunetta, a sinistra, sul filatterio: DANIEL P[ROPHETA]

- lunetta, a destra, sul filatterio: HELISIO P[ROPHETA]

- volta, prima vela, metà sinistra, sul filatterio: TIBVRTI[NA]

- volta, prima vela, metà destra, sulla pietra: CVMANA

Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campate di Sant'Ambrogio e San Giovanni Battista, cappella di San Rocco e tiburietto meridionale

Fra il 1553 e 1555 Calisto Piazza e la sua bottega – nella quale sono attivi un numero imprecisato di *compagni*, compresi il figlio Fulvio e il cugino Camillo – ricevono una

sequenza di pagamenti grazie alla quale è possibile seriare con precisione l'intervento nella cappella di San Rocco e nel tiburietto meridionale (29 maggio 1553 – 24 agosto 1554), e nelle campate di San Giovanni Battista (settembre 1554 – luglio 1555) e di Sant'Ambrogio (ottobre 1555)<sup>1</sup>.

Il riferimento a un *acordo* stretto con Marco Antonio Castelletto e Luigi Melzi «per tanto ha depinto in la giesa de la [Madonna] de Sancto Celso in la capella de San Roco et il tiburietto» contenuto in una voce di pagamento del 24 agosto 1554<sup>2</sup>, e due lettere inviate allo stesso Marco Antonio e a Ludovico del Conte il 6 settembre seguente<sup>3</sup>, permettono di immaginare che, sul piano operativo, Calisto fosse direttamente sottoposto alla volontà e al controllo della Fabbrica. Viene da chiedersi, tuttavia, quanto possa aver inciso sull'andamento del cantiere e sulle scelte del pittore la presenza, fra i diciotto deputati in carica in quello stesso periodo, di Marco Antonio Castelletto e Carlo da Rho, entrambi anche patroni di cappellanie, rispettivamente della campata di San Giovanni Battista e della cappella di San Rocco<sup>4</sup>.

Il ritorno di Calisto in Santuario dopo il primo impegno del 1542-1544 potrebbe essere collegato all'accordo che lui stesso menziona nella sua lettera del 1546, dove ricorda che gli «fo dito da li signori fabricer a me che doveva far una altra chapel»<sup>5</sup>. L'ipotesi sembrerebbe rafforzata da un passaggio di un'altra lettera, datata 4 settembre 1554 e indirizzata a Ludovico del Conte, nella quale riferendosi al fabbricere il pittore sostiene che «vostra signoria [...] è stata causa de farmi venir a Milano»<sup>6</sup>. Un ruolo decisivo nella riconvocazione di Calisto potrebbe spettare però anche a Carlo da Rho, con la cui famiglia il pittore sembra aver avuto altre occasioni di rapporto, non si sa se precedenti al 1553: sebbene sia caduta l'attribuzione a Piazza della *Deposizione* affrescata in San Bartolomeo a Borghetto Lodigiano, feudo dei da Rho<sup>7</sup>, bisogna infatti ricordare l'esistenza di due ritratti, uno «di donna della

---

<sup>1</sup> Regesto, docc. 19, 25, 31.

<sup>2</sup> Regesto, doc. 25.

<sup>3</sup> Regesto, docc. 26-27.

<sup>4</sup> Appendice 3.III, Marco Antonio Castelletto; Carlo da Rho. Per Marco Antonio Castelletto e la campata di San Giovanni Battista vedi anche Scheda 1.

<sup>5</sup> Regesto, doc. 16.

<sup>6</sup> Regesto, doc. 26.

<sup>7</sup> L'affresco spetta a Francesco Pessina: SACCHI 1998, p. 66 nota 62.



nobile famiglia Rhò» e l'altro «di monaca della famiglia Rhò», entrambi attribuiti a Calisto e registrati nel 1833 da Cleto Porro in due differenti abitazioni private di Lodi<sup>8</sup>.

\*

Il più antico – ma generico – ricordo dell'intervento di Calisto in Santa Maria presso San Celso è contenuto nel quarto libro della *Laudiade* (1574-1579 circa), dove Giangiacomo Gabiano si domanda «Namque ille excellens Platea de stirpe creatus / Toccagni populo celebris cognomine nostro, / quae Mediolani non pinxit principe digna / natura? Iures ipsas spirare figuras, / si tu magnifica Mariae spectabis aede / contigua Celsi aut privatis aedibus amplis»<sup>9</sup>.

Nelle guide della città di Milano e del Santuario, gli affreschi delle campate di San Giovanni Battista e di Sant'Ambrogio rientrano nel numero delle «varie pitture molto riguardevoli lavorate per le mani de più eccellenti maestri di tal professione» prive di attribuzione e generalmente ignorate dai visitatori in favore delle pale d'altare<sup>10</sup>. Al contrario, a cominciare da Francesco Maria Gallarati (1777), gli affreschi del tiburietto meridionale e della cappella di San Rocco sono riferiti rispettivamente ai fratelli Campi e a Paris Bordone: la prima attribuzione non è più attestata dopo la metà del XIX secolo, mentre la seconda è saltuariamente riproposta fino all'aprirsi degli anni Ottanta del Novecento<sup>11</sup>.

Nel 1900, sulla scorta della «notizia che abbiamo rinvenuto nell'Archivio della veneranda Fabbrica di S. Maria presso S. Celso, della commissione conferita a Callisto Piazza nel Luglio 1542 “per la dipintura della Cappella di S. Girolamo”», sebbene sviati dall'intitolazione Luigi Bailo e Gerolamo Biscaro riconoscono giustamente a Calisto «gli affreschi della parete di mezzo e della volta a crociera della cappella [di San Rocco], compresi i due Profeti» e anche «il “*tibureto*”, ossia l'elegante cupolino che precede la

---

<sup>8</sup> PORRO 1833, pp. 25 («Ritratto di donna della nobile famiglia Rhò: Pittore Callisto» conservato nell'«Abitazione del nobile sig. Filippo Ponteroli»), 26 («Ritratto di monaca della famiglia Rhò: Pittore Callisto» conservato nell'«Abitazione del sig. Avvocato Feliciano Terzi »). SCIOLLA 1989, p. 21, segnala le occorrenze ma non si interroga sulle loro possibili implicazioni.

<sup>9</sup> GABIANO 1574-1579 circa, pp. 262-263, vv. 628-633. Devo ringraziare Agostino Allegri per avermi segnalato questa occorrenza.

<sup>10</sup> MORIGIA 1594, p. 13; Capitolo 1.II; Appendice 2, Retrocoro – 4<sup>a</sup> campata (Sant'Ambrogio); Retrocoro – 5<sup>a</sup> campata (San Giovanni Battista). L'unico a sbilanciarsi in un'attribuzione per gli affreschi della campata di Sant'Ambrogio è CASELLI 1827, p. 82, che li assegna al Moretto.

<sup>11</sup> GALLARATI 1777, p. 53; Appendice 2, Navata sinistra – 6a campata (tiburietto meridionale e cappella di San Rocco).

cappella, colla volta riccamente ornata a stucchi dorati e piccoli tondi a cassettoni con entro teste di donna, angeli e santi»: l'attribuzione passa però sotto silenzio<sup>12</sup>.

Nel 1948 Paolo Mezzanotte e Giacomo Carlo Bascapè segnalano che le due figure di profeti affrescate sulla lunetta della cappella di San Rocco – del gruppo di affreschi qui in esame, le più lodate dalla guidistica – sono «rose dal salnitro» e da «considerare perdute», un destino che i restauri condotti da Pinin Brambilla Barcilon nel 1956-1958 riescono a procrastinare di qualche decennio<sup>13</sup>.

Publicando tre lettere e una polizza autografe di Calisto, oggi conservate nel fondo del Santuario presso l'Archivio Diocesano di Milano, nel 1965 Maria Luisa Ferrari riconosce al lodigiano gli affreschi delle campate di Sant'Ambrogio e di San Giovanni Battista, riproducendo di quest'ultima – per la prima volta – una fotografia in bianco e nero<sup>14</sup>.

Liquidata la «modesta qualità» della campata di Sant'Ambrogio, che farebbe pensare più alla mano di Fulvio che a quella di Calisto, la Ferrari si concentra sulla campata di San Giovanni Battista, «quasi certamente da identificare con quella affidata dai fabbricieri a Calisto nella lettera del 14 febbraio 1546» e forse coincidente con la «capella del signor Carlo» menzionata nei documenti. Individuato il termine *post quem* per la loro realizzazione, gli affreschi sono inizialmente accostati dalla Ferrari a due imprese del 1545, le *Nozze di Cana* del refettorio del monastero di Sant'Ambrogio (oggi Aula magna dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano) e l'oratorio di San Rocco a Dovera<sup>15</sup>, per essere poi timidamente avvicinati – in forza dell'«impronta più romanista» – agli affreschi della cappella Simonetta in San Maurizio al Monastero Maggiore, datati 1555<sup>16</sup>.

«Nei biblici personaggi» affrescati sulla volta della campata di San Giovanni Battista, conclude la Ferrari, «ogni volontà di impegno plastico (Noè ed Elia) alla quale soggiacciono si tramuta in vibrazioni intense di muscoli a fior di pelle che aggrediscono l'osservatore nello svariare delle ombre sui volti o sui grandi libri profetici, con non minore violenza e in

---

<sup>12</sup> BAILO, BISCARO 1900, pp. 49-50, 134 n. 48.

<sup>13</sup> MEZZANOTTE, BASCAPÈ 1948, p. 542; Capitolo 2.VI.

<sup>14</sup> FERRARI 1965, pp. 38, 44-45 nota 38. Come le altre, solamente segnalate nel testo dalla Ferrari, anche la fotografia pubblicata alla tavola 33 spetta allo Studio Perotti (n. 6745) ed è stata scattata in occasione della campagna di restauro del 1956-1957 (una copia è conservata nella Fototeca della Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici di Milano, nel Fondo dedicato al Santuario).

<sup>15</sup> Per le *Nozze di Cana* del refettorio del monastero di Sant'Ambrogio a Milano: ROSSI 1989. Per l'oratorio di San Rocco a Dovera: MARUBBI 1989; 2000.

<sup>16</sup> Per la cappella Simonetta in San Maurizio al Monastero Maggiore: BANDERA 2000; AGOSTI, BATTEZZATI, STOPPA 2016, p. 64

misura poco diversa da quelle che conosciamo nella *Cena in casa del fariseo* affrescata da Antonio Campi a San Sigismondo di Cremona [1577] o in talune figure di primo piano della *Cacciata dei profanatori dal tempio* di Simone Peterzano in San Maurizio a Milano [1572-1573]».

Mentre Gianni Carlo Sciola (1971) – fraintendendo la Ferrari cui pure rimanda – sostiene che a Calisto «spetta senz'altro la volta della Cappella di S. Ambrogio, mentre alla bottega quelle di S. Giovanni e di S. Paolo», Armando Novasconi (1971) riferisce giustamente al pittore la volta della campata di San Giovanni Battista, dove Piazza «fa sfoggio di potenti muscoli, di sapienti anatomie e di agitati e quasi convulsi atteggiamenti nei suoi personaggi, costretti entro perimetri limitati e strani»<sup>17</sup>.

L'attribuzione a Calisto degli affreschi delle campate di Sant'Ambrogio e San Giovanni Battista è riportata anche nelle schede OA redatte nel 1976, nelle quali, grazie alla lettura delle iscrizioni, i compilatori riconoscono le sibille Tiburtina e Cumana sulla volta della prima campata e, su quella della seconda, le figure di Elia, Noè e Abramo, ai quali si accompagnerebbe – senza alcun problema – anche il re babilonese Nabucodonosor, identificato dal filatterio con l'iscrizione NABVC<sup>18</sup>.

Nel corso della stessa campagna di schedatura viene mantenuta l'attribuzione degli affreschi della lunetta e della voltina della cappella di San Rocco a Paris Bordone<sup>19</sup>, ma il riesame di una delle lettere pubblicate dalla Ferrari spinge a ipotizzare – pur senza certezze definitive – un intervento di Calisto nella decorazione di uno o forse di entrambi i tiburietti<sup>20</sup>.

In occasione della mostra *Omaggio a Tiziano* (1977), il recupero di una parte delle informazioni contenute nei libri contabili della Fabbrica permette a Giulio Bora e Pierluigi De Vecchi di affermare con sicurezza che «dal 1554 (e fino al 1557) Calisto Piazza riprendeva la decorazione ad affresco, iniziando dalla cappella di Carlo da Rho e dal tiburietto antistante e proseguendo con le volte di Sant'Ambrogio, San Giovanni [...] con figure di sibille, profeti e virtù»<sup>21</sup>.

---

<sup>17</sup> SCIOLLA 1971, p. 27 (per l'attribuzione della campata di San Paolo a Calisto vedi Scheda 3); NOVASCONI 1971, p. 210.

<sup>18</sup> ASBSAEMi, schede OA 03/00030113, 03/00030121.

<sup>19</sup> ASBSAEMi, scheda OA 03/00029961.

<sup>20</sup> ASBSAEMi, schede OA 03/00029892-03/00029893, 03/00029954-03/00029955.

<sup>21</sup> BORA 1977, p. 51; P. L. De Vecchi, in *Omaggio* 1977, p. 61, n. 25.

Un regesto più approfondito della stessa documentazione, approntato da Giorgio Fossaluzza per il catalogo della mostra dedicata a *I Piazza da Lodi* (1989)<sup>22</sup>, dà modo a Bora di affinare le proprie riflessioni, a cominciare dalla cappella di San Rocco, dove Calisto dipinge «due dinoccolati profeti sulla traccia di quelli affrescati da Giulio Campi in San Sigismondo e Santa Margherita a Cremona», proseguendo poi sul tiburietto, dove «egli inserisce serie di teste alcune delle quali acutamente naturalistiche – a conferma della sua felice disposizione ritrattistica – e ancora putti, in questo caso con largo intervento della bottega»<sup>23</sup>. Sempre per Bora, nella campata di San Giovanni Battista «l'intervento di Callisto è totale: qui egli esibisce possenti e muscolose figure di profeti assistiti da angeli con quell'accensione coloristica che tanto aveva colpito il Lomazzo<sup>24</sup>», stimolata forse dalla presenza di Paris Bordone a Milano fra il 1548 e il 1551, cui si accompagna «la volontà di aggiornarsi sulla “maniera” michelangiotesca» in chiave «essenzialmente linearistica, tesa a evidenziare la complessità dell'articolazione disegnativa», testimoniata da uno studio di figura conservato allo Statens Museum for Kunst di Copenaghen (inv. Tu ital.mag. I.9)<sup>25</sup>. Al contrario, la campata di Sant'Ambrogio sarebbe «chiaramente di mano della bottega che qui [...] realizza le invenzioni di Callisto arricchendole di accese notazioni coloristiche e minuzie linearistiche»<sup>26</sup>.

Anche per Marco Tanzi (2010) i «nudi nelle volte delle cappelle di Santa Maria presso San Celso, decorate a partire dal 1553» sono uno dei punti di riferimento per comprendere «l'esibizionismo plastico» che caratterizza, al pari della «cromia abbassata nei toni», la produzione di Calisto all'altezza della prima metà degli anni Cinquanta, fra il trittico Rusca già in Santa Maria degli Angeli a Lugano (1548-1551, oggi diviso fra una collezione privata fiorentina e la Fondazione Luciano Sorlini di Calvagese della Riviera) e i già citati affreschi della cappella Simonetta in San Maurizio al Monastero Maggiore di Milano (1555)<sup>27</sup>.

---

<sup>22</sup> G. Fossaluzza, in MARUBBI 1989, pp. 374-382 (è particolarmente importante la nota al doc. 238, nella quale Fossaluzza riassume lo svolgimento del cantiere). Nello stesso catalogo, oltre alla volta della campata di San Giovanni Battista sono ora illustrate in bianco e nero anche quella di Sant'Ambrogio e la metà sinistra della lunetta della cappella di San Rocco.

<sup>23</sup> BORA 1989, p. 255.

<sup>24</sup> LOMAZZO 1584, p. 519.

<sup>25</sup> BORA 1989, p. 255 (e p. 261, nota 22, per il disegno, che reca sul verso la scritta «Al suo chiarissimo frater [...] mr Calisto de Piazza in Lodi», e l'attribuzione a Calisto annotata da Alessandro Ballarin sulla montatura nel 1984).

<sup>26</sup> BORA 1989, p. 255.

<sup>27</sup> M. Tanzi, in *Il Rinascimento* 2010, p. 235 (al quale si deve fare riferimento anche per il trittico Rusca).

\*

Sulla volta della cappella di San Rocco e del tiburietto meridionale Calisto distribuisce un repertorio di putti, angioletti, testine di cherubini, figure grottesche e busti di ambo sessi secondo una logica riempitiva del tutto analoga a quella che regola la decorazione delle paraste e dei fregi della trabeazione dell'Incoronata di Lodi, cantiere nel quale il pittore è costantemente impegnato con la bottega lungo l'intero arco della vita.

La lunetta della cappella di San Rocco è profilata da una cornice di pietra rossa che ripropone, anche per la funzione illusionistica, quella dipinta dal Moretto nella campata di San Paolo (1540-1541)<sup>28</sup>, già adottata da Calisto in quella di San Gerolamo (1542-1544)<sup>29</sup> e successivamente replicata dallo stesso nelle campate di San Giovanni Battista e di Sant'Ambrogio. Nonostante lo stato degli affreschi, compromesso in più punti, sullo sfondo della lunetta si distinguono ancora due tende verdi oltre le quali si apre un cielo oggi quasi completamente sbiancato. In primo piano, ai lati della cimasa della pala d'altare dipinta da Paris Bordone (1559 circa)<sup>30</sup>, sono dipinte due figure maschili sedute su un gradino di pietra grigia. L'abbigliamento e i grandi volumi le qualificano come profeti: se l'identità del personaggio di destra risulta indefinita, l'attributo aggiuntivo della viola da braccio permette di identificare con sicurezza quello di sinistra con il Re David<sup>31</sup>. Nessuno dei due presta attenzione alla grande tabella recante l'iscrizione OH SI AEVAE / QVI HVIC / PVDOR, la cui interpretazione risulta oscura<sup>32</sup>, che due atletici putti, in piedi sul basamento di pietra che separa i profeti, decorato con frutti e con una testina grottesca, sembrano voler invece segnalare all'attenzione dell'osservatore.

---

<sup>28</sup> Scheda 3.

<sup>29</sup> Scheda 5.

<sup>30</sup> Scheda 11.

<sup>31</sup> L'identificazione con il Re David è assicurata dal confronto con la figura di anziano barbuto recante sia una viola da braccio che l'iscrizione DAVID PR[OPHETA] dipinta da Calisto su una delle lunette alla base della volta del presbiterio dell'oratorio di San Rocco a Dovera (1545). Mi domando se l'altro profeta non possa essere identificato con Giona, *pendant* di David nella lunetta affrescata da Giulio Campi sulla parete di fondo del transetto destro di San Sigismondo a Cremona, commissionata nel 1539: FERRARI 1974, p. 66, e p. 52-53 per le illustrazioni a colori e in bianco e nero.

<sup>32</sup> L'iscrizione, che credo parli del pudore di Eva e non sembra essere stata alterata da manomissioni, è trascritta correttamente già in ASBSAEMi, schede OA 03/00029961, 1976.

Se la caratterizzazione delle figure profetiche e la presenza dell'iscrizione adombrano un programma iconografico purtroppo indecifrabile, l'organizzazione compositiva della lunetta spinge a credere che Calisto avesse previsto il posizionamento della cimasa della pala d'altare contro la parete, pur senza conoscerne forma e ingombri esatti<sup>33</sup>.

Negli affreschi della campata di San Giovanni Battista Calisto riprende, ancor più scopertamente che nella lunetta della cappella di San Rocco, le soluzioni messe in campo dieci anni prima nella campata di San Gerolamo.

Sopra alle finestre, ai lati del *Battesimo di Cristo* di Gaudenzio Ferrari (1540-1541)<sup>34</sup>, una finta cornice di pietra inquadra, su ciascun lato, due putti con frutti e nastri bianchi, mentre nella lunetta prendono posto due figure femminili sedute dotate di tabelle prive di iscrizioni, tradizionalmente – e credo giustamente – identificate come sibille. Sulla volta infine, il pittore dispone otto figure maschili assistite da angioletti, sei delle quali sono identificabili grazie ai nomi scritti sui filatteri: Elia, Noè, Nabuc, Daniele, Abramo e Isaia.

Sono convinto che la figura individuata dall'iscrizione NABVC non rappresenti il re babilonese Nabucodonosor ma propriamente Nabuc, un personaggio veterotestamentario – credo apocrifo – presente in qualità di profeta nel *Libro de la sorte* dell'umanista perugino Lorenzo Spirito Gualtieri (1484), un testo che conosce larga diffusione e numerose ristampe fra Brescia, Milano e Venezia<sup>35</sup>. Il fatto che nello stesso *Libro* anche i patriarchi Noè ed Abramo godano del medesimo titolo, mi spinge a interpretare l'intero gruppo affrescato da Calisto sulla volta della campata di San Giovanni Battista come un assortimento di profeti, scelti molto probabilmente a prescindere da connessioni specifiche o da riferimenti testuali relativi al Santo titolare della campata.

Anche nella campata di Sant'Ambrogio, riempiti i riquadri della parete e gli spicchi minori della volta attingendo al solito repertorio di putti con animali, frutti e panni, Calisto riserva le aree più estese della superficie a sua disposizione per la rappresentazione di sibille e profeti. Le iscrizioni permettono, in questo caso, di identificare senza dubbi i profeti

---

<sup>33</sup> È probabile che Calisto avesse adottato una soluzione analoga a quella di Carlo Urbino che, nel 1558-1561, nella lunetta della parete di fondo della cappella dell'Assunzione, corrispondente a quella di San Rocco, delimita l'area inferiore centrale della superficie con una finta cornice che ripropone in dimensioni minori l'arco della lunetta, come a circoscrivere una zona da lasciare libera per l'eventuale posizionamento di una pala d'altare. Per la decorazione della cappella dell'Assunzione: Scheda 10.

<sup>34</sup> Scheda 1.

<sup>35</sup> URBINI 2007.

Daniele ed Eliseo, rispettivamente a sinistra e a destra della lunetta, e le sibille Tiburtina e Cumana, a sinistra e a destra della volta.

A differenza della cappella di San Rocco e della campata di San Giovanni Battista, in questo caso risulta cronologicamente inverosimile immaginare che Calisto abbia avuto modo di confrontarsi sulla scelta dei soggetti con il patrono della cappellania, affidata alle cure degli eredi di Cristoforo Appiano solamente nel 1564<sup>36</sup>. Più che a programmi iconografici dettagliati, è probabile infatti che l'alternanza di profeti e sibille che collega fra loro tutte le lunette e le volte affrescate fra il 1553 e il 1555 costituisca una libera interpretazione del modello della volta della Cappella Sistina (1508-1512), al quale Calisto guarda con disinvoltura, probabilmente senza volerne o riuscirne a ricreare la complessità programmatica.

Qualitativamente parlando, lungo il triennio 1553-1555 Calisto mantiene uno standard sostenuto sulla lunetta della cappella di San Rocco e sulle volte del tiburietto meridionale e della campata di San Giovanni Battista, mentre il resto degli affreschi, soprattutto quelli della campata di Sant'Ambrogio, risente senza dubbio di un più incisivo intervento della bottega, che dal 1555 – in corrispondenza con i lavori per la cappella Simonetta in San Maurizio al Monastero Maggiore – acquista progressivamente spazio e peso nella produzione del pittore.

In questa seconda tranche di lavori per il Santuario, Calisto esibisce un respiro più monumentale, capace di produrre esiti particolarmente felici, come quello della solenne figura del Re David sulla lunetta della cappella di San Rocco. L'evidente interesse per i modelli michelangioteschi, attestato anche dal disegno di Copenaghen, si combina con gli spunti derivati dal passaggio di Paris Bordone a Milano (1548-1551), al quale il lodigiano deve sia l'accensione luministica, che il raffinarsi della gamma cromatica e l'eccessiva insistenza sulle muscolature, per esempio dei profeti della volta della campata di San Giovanni Battista.

---

<sup>36</sup> Regesto, doc. 90; Capitolo 3.IV; Scheda 14.



Fig. 1 Tiburietto settentrionale  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso





Fig. 2 Calisto Piazza, Affreschi del tiburietto meridionale, 1553-1554 (particolare)  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, tiburietto meridionale



Figg. 3-4 Calisto Piazza, Affreschi della volte e della lunetta della cappella di San Rocco, 1553-1554  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, cappella di San Rocco



Figg. 5-8 Calisto Piazza, Cartiglio con la data MDLV, *Sibille e Putti*, 1554-1555  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di San Giovanni Battista



Fig. 9 Calisto Piazza, *Profeti*, 1554-1555  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di San Giovanni Battista



Fig. 10 Calisto Piazza, *Profeti Noè e Nabuc*, 1554-1555  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di San Giovanni Battista



Figg. 11-14 Calisto Piazza, *Profeti Daniele ed Eliseo e quattro putti con animali*, 1555  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di Sant'Ambrogio



Fig. 15 Calisto Piazza, *Sibille Tiburtina e Cumana e quattro putti*, 1555  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di Sant' Ambrogio





**Calisto Piazza**

Lodi; documentato dal 6 maggio 1523 al 30 agosto 1561 – Lodi, prima del 19 febbraio 1562  
e

**Carlo Urbino**

Crema; documentato dal 1553 – Crema, dopo il 20 marzo 1585

**Affreschi della campata di San Gregorio Magno**

1556

affresco

- lunetta, al centro, sopra l'oculo: MDLVI

**Stucchi e affreschi della campata di Sant'Agostino**

1556-1557

stucco e affresco

**Stucchi e affreschi della campata di Santa Maria Assunta**

1556-1557

stucco e affresco

- lunetta, a sinistra, sulla tabella: NON / HABEBIS / DEOS / ALI[ENO]S / CO[RA]M / ME  
(Esodo, 20:3)

- lunetta, a sinistra, sul volume: NON / [MOECHAB]ERIS (Esodo, 20:14)

Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campate di Santa Maria Assunta, San Gregorio Magno e Sant'Agostino

A differenza degli stucchi della campata di San Gregorio Magno, realizzati da Andrea de Conti entro la fine dell'ottobre del 1555<sup>1</sup>, non disponiamo di alcun documento relativo all'esecuzione di quelli delle campate di Sant'Agostino e di Santa Maria Assunta, che devono essere portati a termine prima dell'inizio dell'intervento pittorico e che, senza dubbio, non spettano ad Andrea ma ad uno stuccatore di minor bravura, attivo negli anni successivi nella decorazione della campata di San Francesco e dei quattro arconi che

---

<sup>1</sup> Regesto, doc. 40; Scheda 2.

connettono le navate laterali al deambulatorio (1557-1558), nonché della cappella dell'Assunzione e del tiburietto settentrionale (1558-1561)<sup>2</sup>.

Il silenzio dei libri contabili interessa anche gli affreschi della campata di San Gregorio Magno, databili entro la fine del 1556 grazie all'anno MDLVI dipinto sul cartiglio al vertice della lunetta. Al contrario, le voci di pagamento permettono di stabilire che l'esecuzione degli affreschi delle campate di Sant'Agostino e di Santa Maria Assunta è realizzata da Calisto Piazza fra il luglio e il novembre del 1556<sup>3</sup>. Tuttavia, se l'esame stilistico permette di attribuire con sicurezza gli affreschi della lunetta e della volta della campata di San Gregorio Magno a Calisto, e di confermare allo stesso pittore la maggior parte di quelli della volta della campata di Santa Maria Assunta, risulta impossibile riconoscere a lui o alla sua bottega l'esecuzione di quelli della campata di Sant'Agostino, della parete e della lunetta della campata di Santa Maria Assunta e della parete della campata di San Gregorio Magno. Questo secondo gruppo di affreschi dev'essere assegnato a Carlo Urbino, da considerare attivo in Santuario almeno a partire dalla metà del 1556, prima fra i *compagni* di Calisto ricordati dai libri contabili, e poi autonomamente – ma già accompagnato dal fratello Zaccaria – a partire dal pagamento del 14 dicembre dello stesso anno per «spese fatte alli pictori de Crema»<sup>4</sup>. La prima attestazione sicura di Carlo in Santuario – coincidente con il più antico documento noto sul pittore – è il pagamento del 30 aprile 1557, nel quale viene specificato che i fratelli Urbino lavorano in cantiere da cinque mesi, cioè da gennaio<sup>5</sup>. A questa data Carlo ha già «fatto et finite le due tavole de le ancone per metter alle due capelle decte per la signora Ixabella Triultia», cioè l'*Assunzione* e il *San Renato vescovo* destinate rispettivamente agli altari delle campate di Santa Maria Assunta e di San Gregorio Magno, le cui pareti dovrebbero essere affrescate prima delle messa in opera delle pale, non oltre il giugno dello stesso anno<sup>6</sup>. Le 600 lire versate a Carlo entro il dicembre del 1557, comprensive della «mercede de Zacaria suo fratello, qual ha lavorato a metter oro a la capella del triangoletto», attestano come nel corso dei mesi precedenti gli Urbino fossero intervenuti quantomeno nella campata di Sant'Agostino, definita *del triangoletto* perché

---

<sup>2</sup> Schede 9-10.

<sup>3</sup> Regesto, docc. 44-45, 48.

<sup>4</sup> Regesto, doc. 47.

<sup>5</sup> Regesto, doc. 50.

<sup>6</sup> Regesto, doc. 50; Scheda 8.

dotata di un'area planimetrica minore di quella dedicata a Santa Maria Assunta, ricordata nei documenti come *capella del triangolo*<sup>7</sup>.

Nonostante i suoi rapporti pregressi con la famiglia Trivulzio – un ramo diverso però da quello cui il 5 luglio 1556 viene assegnato il patronato delle campate di Santa Maria Assunta e di San Gregorio Magno<sup>8</sup> – stando ai documenti d'archivio Calisto continua ad essere direttamente sottoposto all'autorità dei fabbricieri, e non sembra dover rispondere alle richieste dei patroni delle campate. Analogamente – e sebbene esista nel suo caso un rapporto diretto con Isabella Borromeo, vedova di Renato Trivulzio<sup>9</sup> – anche Carlo, per quanto riguarda la realizzazione degli affreschi, risulta stipendiato direttamente dalla Fabbrica e quindi soggetto al suo controllo, assumendo in sostanza il ruolo rivestito da Calisto nel triennio 1553-1556.

\*

Il più antico – ma generico – ricordo dell'intervento di Calisto in Santa Maria presso San Celso è contenuto nel quarto libro della *Laudiade* (1574-1579 circa), dove Giangiacomo Gabiano si domanda «Namque ille excellens Platea de stirpe creatus / Toccagni populo celebris cognomine nostro, / quae Mediolani non pinxit principe digna / natura? Iures ipsas spirare figuras, / si tu magnifica Mariae spectabis aede / contigua Celsi aut privatis aedibus amplis»<sup>10</sup>.

Nelle guide della città di Milano e del Santuario, gli affreschi delle campate di Santa Maria Assunta e di Gregorio Magno rientrano nel numero delle «varie pitture molto riguardevoli lavorate per le mani de più eccellenti maestri di tal professione» prive di attribuzione e solitamente ignorate dai visitatori in favore delle pale d'altare<sup>11</sup>. L'unico a sbilanciarsi per entrambe è Giuseppe Caselli (1827), che assegna gli affreschi della volta

---

<sup>7</sup> Regesto, doc. 45.

<sup>8</sup> Nel 1533 Calisto dipinge per Gian Fermo Trivulzio l'*Assunta* destinata alla cappella di famiglia nella chiesa di San Biagio e della Beata Vergine Immacolata di Codogno: GIOLI 2000. Per l'assegnazione delle campate di Santa Maria Assunta e di San Renato al patronato degli eredi di Renato Trivulzio: Regesto, doc. 43; Capitolo 2.III.

<sup>9</sup> Scheda 8.

<sup>10</sup> GABIANO 1574-1579 circa, pp. 262-263, vv. 628-633. Devo ringraziare Agostino Allegri per avermi segnalato questa occorrenza.

<sup>11</sup> MORIGIA 1594, p. 13; Capitolo 1.II; Appendice 2, Retrocoro – 6<sup>a</sup> campata (Santa Maria Assunta); Retrocoro – 7<sup>a</sup> campata (San Gregorio Magno).

della prima campata a Carlo Urbino e quelli della volta della seconda al Moretto, attribuzioni che nessuno sembra aver ripreso in seguito<sup>12</sup>.

Al contrario, per Francesco Maria Gallarati (1777) gli affreschi della campata di Sant'Agostino sono «senza dubbio [...] de' Fratelli Campi», e «meritano particolar attenzione» soprattutto «le due Virtù in piedi poste a' fianchi della finestra dipinte a chiaro scuro con molta intelligenza dell'arte; singolarmente osservarsi le pieghe che sono assai ben fatte»<sup>13</sup>. Tra la fine del Settecento e la prima metà dell'Ottocento il nome dei Campi – o più specificatamente quello di Antonio, che avendo dipinto la *Resurrezione* (1560)<sup>14</sup> nella campata di San Francesco avrebbe poi affrescato sia quella che questa campata – viene sporadicamente ripetuto, almeno finché padre Francesco Maggi (1951) non sostiene di aver notato che gli affreschi della campata di Sant'Agostino «richiamano» quelli della campata di San Pietro, una suggestione che si trasforma, nelle guide più recenti e meno accurate, in una ferma attribuzione: «affreschi di Bossius»<sup>15</sup>.

Nonostante i restauri condotti da Pinin Brambilla Barcilon nel 1956-1958<sup>16</sup>, nelle schede OA compilate da Elisa Bertoldi nel 1976 gli affreschi di tutte e tre le campate figurano in uno stato di conservazione «discreto (umidità, cadute di colore)»<sup>17</sup>.

La Bertoldi, che conosce le poche attribuzioni esplicite riportate nelle guide, preferisce mantenere gli affreschi delle volte sotto un prudente anonimato, sbilanciandosi solamente per quelli della volta della campata di Sant'Agostino, che ritiene avvicinabili a quelli della volta della campata di Santa Maria Assunta piuttosto che a quelli della volta della campata di San Pietro. Rilevato che gli affreschi della lunetta della campata di San Gregorio Magno non possono in alcun modo spettare al Moretto, che essendo morto nel 1554 non può aver dipinto la data MDLVI che figura sul cartiglio, la Bertoldi li accosta a quelli delle lunette delle campate di San Gerolamo e di Sant'Ambrogio, tutti «attribuiti a Callisto Piazza». Alla

---

<sup>12</sup> CASELLI 1827, p. 82 (CANTÙ 1844, p. 358, è l'unico a riproporre l'attribuzione degli affreschi della volta di Santa Maria Assunta a Carlo Urbino).

<sup>13</sup> GALLARATI 1777, pp. 52-53.

<sup>14</sup> Scheda 12.

<sup>15</sup> MAGGI 1951, p. 207; Appendice 2, Retrocoro – 8ª campata (Sant'Agostino).

<sup>16</sup> Capitolo 2.VI.

<sup>17</sup> Per gli stucchi e gli affreschi della campata di Santa Maria Assunta: ASBSAEMi, schede OA 03/00030127-03/00030128, 03/00030130-03/00030132. Per gli affreschi della campata di San Gregorio Magno: ASBSAEMi, schede OA 03/0003013, 03/00030138-03/00030140 (la Bertoldi conosce l'attribuzione al Moretto degli affreschi della volta tramite *Otto giorni* 1838, p. 36, e CASSINA 1846, p. s.n., ma entrambi dipendono da CASELLI 1827, p. 82). Per gli stucchi e gli affreschi della campata di Sant'Agostino: ASBSAEMi, schede OA 03/00030142-03/00030148.

Bertoldi spetta anche il merito di aver suggerito per prima che le storie veterotestamentarie affrescate sulle pareti delle campate di Santa Maria Assunta e di San Gregorio Magno potessero spettare a Carlo Urbino: l'ipotesi, basata sulla prossimità con le pale d'altare dipinte dallo stesso pittore, non tocca però anche la parete della campata di Sant'Agostino.

In occasione della mostra *Omaggio a Tiziano* (1977), attingendo per la prima volta in maniera sistematica alla documentazione contabile della Fabbrica, Giulio Bora ricostruisce – con qualche imprecisione cronologica, ma in sostanza correttamente – la successione degli interventi di Calisto e Carlo in Santuario, collocando verso la fine del triennio 1554-1556 l'intervento del primo nelle campate di Sant'Agostino e di Santa Maria Assunta, e a partire dal 1557 quello del secondo, che avrebbe realizzato tutte le storie veterotestamentarie affrescate sulle pareti delle campate della metà destra del deambulatorio, identificate – scorrettamente – con le *fasse* menzionate in alcuni pagamenti<sup>18</sup>. Contestualmente, Bora rende noto un gruppo di disegni, da lui attribuiti a Carlo Urbino e considerati come preparatori per le storie veterotestamentarie: due di questi, conservati alla Biblioteca Ambrosiana di Milano (Cod. F 254 inf. nn. 1322, 1324), sono riferiti alla scena di *Circoncisione* affrescata a sinistra della parete della campata di Santa Maria Assunta, che riproduce per la prima volta in bianco e nero<sup>19</sup>.

Spetta ancora a Bora (1988) aver aggiunto ai due dell'Ambrosiana un terzo disegno, con il medesimo soggetto, conservato al Département des arts graphiques del Musée du Louvre di Parigi (inv. 9999), nel quale «l'Urbino dimostra quella scioltezza e complessità che caratterizzano la sua produzione [...] del periodo milanese»<sup>20</sup>. Le differenze fra i tre disegni – e tra questi e l'affresco – sono giustificate nei termini di «una riprova della libertà inventiva dell'artista e della facoltà di fornire indifferentemente diverse soluzioni per un medesimo progetto».

Tornando nuovamente a riflettere sugli affreschi delle campate di Santa Maria Assunta e di Sant'Agostino in occasione della mostra dedicata a *I Piazza da Lodi* (1989) – per la quale Giorgio Fossaluzza appronta un regesto della documentazione relativa all'intervento di

---

<sup>18</sup> BORA 1977a, p. 51; G. Bora, in *Omaggio* 1977, p. 81. Per le *fasse*: Scheda 9.

<sup>19</sup> G. Bora, in *Omaggio* 1977, p. 81; BORA 1977b, pp. 70, 86 nota 47, tavv. 51b, 52a-b. Bora non specifica di quale *Circoncisione* si tratti, ma qui e in tutta la bibliografia successiva sembra sottinteso ci si riferisca a quella di Gesù, così come esplicitamente indicato nel catalogo on-line dei disegni della Biblioteca Ambrosiana: <http://collections.library.nd.edu/2d498adc70/inventory-catalog-of-the-drawings-in-the-biblioteca-ambrosiana> (nn. 64-65, aggiornato al 17 luglio 2014).

<sup>20</sup> BORA 1988, pp. 27, 37 nota 37, tav. 70.

Calisto in Santuario<sup>21</sup> – Bora ne precisa la prossimità a quelli della campata di Sant’Ambrogio: le tre campate sarebbero «chiaramente di mano della bottega» dei Piazza, che «realizza le invenzioni di Callisto arricchendole di accese notazioni coloristiche e minuzie linearistiche», e le due più tarde in particolare «realizzate quasi esclusivamente dal figlio Fulvio, ciò che consente in parte di individuarne l'autonomia di linguaggio»<sup>22</sup>.

Secondo Marco Bona Castellotti e Silvia Colombo (1990) – che evidentemente fanno un po’ di confusione con i dati segnalati da Bora negli anni – le storie veterotestamentarie affrescate sulla parete della campata di Santa Maria Assunta spetterebbero a Carlo Urbino ma sarebbero «databili verso il 1553», e basate su «disegni preparatori a Castelvecchio e all’Ambrosiana»<sup>23</sup>.

Sulla scorta di un nuovo regesto dei documenti, più approfondito del precedente e non limitato alla sola bottega dei Piazza, Nicole Riegel (1998) – che riproduce in bianco e nero le volte delle tre campate – ricostruisce correttamente il subentro di Carlo a Calisto all’altezza del primo quadrimestre del 1557, ipotizzando un «*einem Zusammenhang des Architekten- und Dekorationskünstlerwechsels*»<sup>24</sup>.

È Giuseppe Cirillo (2005) il primo ad attribuire senza incertezze gli affreschi della volta della campata di San Gregorio Magno a Calisto<sup>25</sup>. Al lodigiano spetterebbero anche quelli della volta della campata di Santa Maria Assunta, mentre a Carlo spetterebbero quelli della volta della campata di Sant’Agostino, nonché quelli di tutte le lunette e le pareti delle tre campate, ritenute – in disaccordo con Bora – diverse dalle *fasse* menzionate nei pagamenti. Secondo Cirillo le lunette delle campate di Santa Maria Assunta e di San Gregorio Magno ospiterebbero ciascuna una *Sibilla* e un *Profeta*, mentre le storie veterotestamentarie dipinte sulle pareti degli stessi due ambienti sarebbero da identificare rispettivamente come *Re davanti a Cristo* e *Abramo che scaccia Agar*, *Circoncisione* e *Abramo coi tre angeli*. «Forse perché

---

<sup>21</sup> G. Fossaluzza, in MARUBBI 1989, pp. 374-382; segnalo però che i docc. 225-231, che riguardano prestazioni di generici *pictori*, sono erroneamente riferiti a Calisto, con la conseguenza che chi fa riferimento a questo regesto pensa che l’attività del lodigiano in Santuario prosegua lungo tutto il 1557, mentre termina il 12 gennaio di quell’anno con un pagamento riferito a lavori svolti lungo l’anno precedente; è invece particolarmente importante la nota al doc. 238, nella quale Fossaluzza riassume lo svolgimento del cantiere.

<sup>22</sup> BORA 1989, p. 255.

<sup>23</sup> M. Bona Castellotti, S. Colombo, in BIFFI 1704-1705, p. 43, nota 210. I disegni di Carlo Urbino conservati al Museo di Castelvecchio di Verona sono preparatori per gli affreschi degli arconi: Scheda 9.

<sup>24</sup> RIEGEL 1998, p. 129, nota 16, figg. 108-110.

<sup>25</sup> CIRILLO 2005, pp. 40-42, 44.

attuata a distanza di tempo, la tipologia della decorazione nella parete di fondo» della campata di Sant'Agostino – che oltre a una serie di putti presenta la *Benedizione di Giacobbe* e «due finte statue femminili all'antica entro nicchie» ai lati delle finestre – «risulta notevolmente diversa da quelle degli altri locali».

Pur accettando il legame dei due disegni dell'Ambrosiana con l'affresco della *Circoncisione*, Cirillo ritiene quello del Louvre solamente «corrispondente al tema» del dipinto, «che [in confronto al disegno] appare abbastanza semplificato e modificato, ancorché di qualità pittorica mediocre» e caratterizzato da «scadenti abbreviature». Nell'affresco, la figura femminile in primo piano sulla destra sarebbe «un ricordo palese di quelle artificiosamente panneggiate» contenute in un volume di disegni di Carlo passato all'asta nel 1989, mentre il bambino nudo sarebbe un prelievo dalla *Sacra Famiglia con San Giovannino* di Francesco Mazzola detto il Parmigianino alla Galleria Nazionale di Capodimonte a Napoli (inv. 110)<sup>26</sup>.

\*

La differenza fra gli stucchi della campata di San Gregorio Magno e quelli delle campate di Sant'Agostino e di Santa Maria Assunta risalta anzitutto dal confronto fra le chiavi di volta: i busti di Sant'Agostino e della Vergine sono sottodimensionati rispetto a quello di San Gregorio, e presentano una semplificazione dei volumi delle dita, dei panneggi e della testa, così come dei tratti del volto, che risulta particolarmente goffa nel caso degli angioletti che reggono la corona di Maria. Sebbene il repertorio decorativo di entrambe le volte sia omologo a quello degli ambienti stuccati da Andrea de Conti fra il 1553 e il 1555, ad un esame dettagliato la finitura dei singoli elementi risulta approssimativa, per esempio quella delle testine di angioletti della volta della campata di Santa Maria Assunta, imparagonabili con quelli realizzati da Andrea per la volta della campata di San Gregorio Magno. La minore abilità dello stuccatore attivo nelle campate di Santa Maria Assunta e di Sant'Agostino è evidente anche nella gestione delle superfici, in particolare nei punti di congiunzione tra due fasce con il medesimo motivo decorativo, dove si verificano sovrapposizioni e incastri maldestri. È palese, infine, anche la regressione dal punto di vista dello sviluppo volumetrico degli elementi dei peducci: quelli della campata di

---

<sup>26</sup> CIRILLO 2005, p. 41, si riferisce ai ff. 56, 75 del volume passato in asta da Christie's a Londra il 18 aprile 1989 (lotto n. 6) con un'attribuzione a «Circle of Perino del Vaga», attribuito a Carlo Urbino da BORA 1990, 145 nota 30 (la riproduzione dei fogli è a p. 108 fig. 16).

Sant'Agostino, quasi inesistenti, presentano piccole sagome bidimensionali di erme alate, mentre quelli della campata di Santa Maria Assunta, costituiti da vasi con fiori e frutti, sebbene maggiormente espansi risultano ancora appiattiti, oltre che identici fra loro. Gli elementi più interessanti degli stucchi delle due campate sono quelli che più si discostano dal repertorio di Andrea, come le rozze ma espressive testine grottesche che intervallano la corona di mazzi di frutti che circonda la chiave di volta con il busto della Vergine.

Nonostante la minor qualità, credo risulti evidente che l'autore di questi stucchi lavori per lo più a partire da modelli prodotti o desunti da Andrea de Conti. Mi domando perciò se non sia possibile avanzare l'ipotesi di identificarlo con suo figlio Bartolomeo, che dopo l'ottobre del 1555 – ovvero dopo l'abbandono del cantiere da parte del padre – potrebbe essere rimasto in Santuario ad affiancare la bottega di Calisto Piazza, passando poi al seguito di Carlo Urbino, con il quale continua in seguito a collaborare – almeno – in Santuario<sup>27</sup>, per passare – forse proprio tramite Carlo? – fra la fine degli anni Sessanta e la prima metà degli anni Ottanta al seguito di Bernardino Campi, prima in San Sigismondo a Cremona e poi in Palazzo Giardino a Sabbioneta<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> Mi sono domandato se, a prescindere dalla sua identità, lo stuccatore attivo in Santuario al fianco di Carlo Urbino collabori con lui anche in altri cantieri: mi pare però che gli stucchi della volta della cappella Taverna in Santa Maria della Passione (1559-1562 circa, per i quali: GATTI 1977), i più vicini cronologicamente a quelli del Santuario, dimostrino una qualità esecutiva migliore, fatta eccezione forse solo per gli angioletti che ostendono la Veronica nel campo centrale, avvicinati a quelli che reggono la corona di Maria nella chiave di volta della campata di Santa Maria Assunta. Per quanto riguarda la sensibile differenza fra l'impaginazione generale e la forma delle cornici adottate in Santa Maria della Passione rispetto a quelle delle volte di Santa Maria presso San Celso, va tenuto conto che nel secondo caso dev'esserci una necessità di conformazione al modello proposto e sviluppato da Andrea de Conti a partire dal 1540 che nel primo non sussiste.

<sup>28</sup> Stando a quanto racconta LAMO 1584, pp. 84, 89, 116, incaricato nel 1567 della decorazione del tiburio di San Sigismondo a Cremona, Bernardino Campi affida la realizzazione dei «partimenti, & [de]i termini di stucco» a Bartolomeo, che dovrebbe averli portati a termine entro il 9 maggio 1570, data in cui Bernardino comincia «a dipingere il tiburio di San Sigismondo» (per i documenti e le tempistiche del lavoro e dei pagamenti: FERRARI 1974, pp. 111-112, 164, nota 263); nel 1582 lo stesso Bernardino affresca la volta dello studiolo del duca in Palazzo Giardino a Sabbioneta, decorata da «corniciamenti, & altri ornamenti fatti di stucco a basso rilievo dal Fornarino [Giovanni Francesco Bicesi], & alcune figure molto riguardevoli parimente di stucco di Bartolomeo Conti mantovano huomo in tal professione di non poca stima». Non sono ancora riuscito a venire a capo del brano di RACHELI 1849, pp. 670-671, che riporto integralmente per le interessanti notizie che fornisce circa l'attività di Bartolomeo a Sabbioneta: «Erano in quel camerino [lo studiolo del duca] pur ragguardevoli tre figure di stucco, alte un terzo meno che il naturale, e posate sopra un piedistallo di pietra mista, raffiguranti le Dee Pallade, Venere e Giunone. Autore ne fu Bartolomeo Conti mantovano, uomo, dice il Zaist, di poco grido nell'arte sua, ma che (soggiunge Antonio Verdi, altro soprintendente alle fabbriche, e in una sua relazione del 21 giugno 1583 al



Per quel che riguarda gli affreschi, mentre la volta della campata di San Gregorio Magno spetta interamente a Calisto, credo che i due *Profeti* affrescati sulla lunetta, dei quali non è possibile stabilire l'esatta identità, siano da assegnare alla sua bottega.

Non è chiaro se le quattro personificazioni modellate da Andrea de Conti nei finiti cammei delle cornici che dividono a metà le vele della volta di San Gregorio Magno – *Virtù* (o *Religione*), *Verità*, *Carità* e *Giustizia*<sup>29</sup> – abbiano una relazione con quelle affrescate da Calisto. Il lodigiano rappresenta, entro ciascun campo della volta, una delle tre virtù teologali e delle quattro cardinali, la maggior parte di queste assistite da angioletti o puttini, tutte accompagnate da animali e dotate di attributi che ne sottolineano l'identità: la *Fede* è accompagnata da un cane, regge un calice con l'ostia e fissa una croce; la *Speranza* è accompagnata da una fenice che risorge dalle fiamme, ha le mani congiunte in preghiera e rivolge lo sguardo verso un raggio di luce che squarcia le nubi che la sovrastano; la *Carità* è accompagnata da un pellicano che nutre i propri piccoli ferendosi il petto, stringe con una mano una borsa di monete e con l'altra avvicina un bambino al proprio seno; la *Prudenza* è accompagnata da un serpente, indica con una mano uno specchio e con l'altra mostra un compasso; la *Giustizia* è accompagnata da una cicogna che stringe una pietra in una zampa, regge con una mano la spada e con l'altra la bilancia; la *Fortezza* è accompagnata da un leone e da un putto con una mazza di ferro, stringe con entrambe le mani una colonna; infine, la *Temperanza* è accompagnata da un ermellino, è intenta a travasare dell'acqua tra due recipienti con l'aiuto di due angioletti.

La sequenza delle sette virtù è completata, nell'ultimo campo disponibile, da una figura femminile alata che regge una chiarina, lo stesso strumento nel quale soffia energicamente uno degli angioletti che la accompagna: credo che questa personificazione, caratterizzata con gli attributi tradizionali della *Fama*, sia da intendere come *Fama di santità*, conseguenza dell'esercizio delle virtù<sup>30</sup>.

---

Duca) troppo a torto era giudicato da certi imbratti, ch'ei si lasciò escire di mano nella sua giovinezza. Noi dalla Venere, che di lui ci avanza, tutta però cincischi e scrostata, possiamo ritenerlo un artista di merito non comune. Se ne levi un po' di disegno, dov'egli ti pare non guardarla troppo pel sottile, non gli mancano né grazia nell'atteggiar la figura, né morbidezza nel nudo, né certo qual fare disinvolto nell'insieme, che tocca e tira a sé il cuore».

Per l'attività di Bartolomeo a Cremona e Sabbioneta: L'OCCASO 2015, p. 152.

<sup>29</sup> Scheda 2.

<sup>30</sup> Non conosco situazioni analoghe all'infuori di quella attestata nella Cappella dei Fondatori dell'abbazia di San Nilo a Grottaferrata, dove nel 1608-1610 Domenico Zampieri detto il Domenichino dipinge la personificazione della *Fama* a completamento della serie delle sette virtù

Con la volta della campata di San Gregorio Magno, Calisto sembra voler abbandonare la logica puramente riempitiva che aveva caratterizzato la disposizione delle figure sulle volte affrescate in precedenza, accennando un tentativo di illusionismo spaziale con i gradini di pietra sui quali poggiano i piedi le personificazioni delle *Virtù*. La soluzione, adottata poi anche nelle volte delle campate di Santa Maria Assunta e di Sant'Agostino, e rubata forse alle *Sibille* affrescate da Giovanni Demio sulla volta della cappella Sauli in Santa Maria delle Grazie (1541-1543), non basta però di per sé stessa a creare l'impressione di uno spazio unitario oltre la cornice di stucco, contraddetto oltretutto dal fondo oro, preziosità materiale al quale il lodigiano sembra non volere – o non potere – rinunciare.

A Calisto spetta anche la maggior parte della volta della campata di Santa Maria Assunta, sulla quale sono affrescati quattro angioletti e due *Sibille*, ciascuna dotata di un cartiglio privo di iscrizioni. L'intervento di Carlo è qui strettamente circoscrivibile alla *Sibilla* di sinistra, facilmente attribuibile a lui se messa a confronto con la figura di Maria dipinta nella sottostante *Assunzione*: analoghi sono i lineamenti, più taglienti che in Calisto, le dita lunghe e affusolate, sottolineate dall'ombreggiatura delle nocche, e soprattutto il modo di panneggiare i seni e il ventre, quest'ultimo a pieghe concentriche.

A Carlo spettano anche i due *Profeti* della lunetta, dei quali solamente quello di sinistra è identificabile con *Mosè*, grazie ai comandamenti iscritti sulle due tabelle.

Sulla volta della campata di Sant'Agostino, organizzata nello stesso identico modo di quella della campata di Santa Maria Assunta, la mano di Calisto può essere individuata forse solamente nel putto dipinto nel campo confinante con la *Sibilla* di destra, che tiene appoggiato sulle ginocchia un volume aperto. Il resto della volta e tutti gli altri affreschi della campata spettano a Carlo: sulla lunetta, entro un'incorniciatura in pietra rossa identica a quella di tutte le altre, sono dipinti due putti che scostano una tenda bianca; sulla parete, ai lati della finestra, due finte nicchie contengono due figure femminili a somiglianza di due statue, probabilmente personificazioni di *Virtù*, quella di sinistra con l'indice destro e gli occhi rivolti verso l'alto, quella di destra con una ghirlanda di fiori al polso sinistro; nella zona superiore della parete, sotto alla cornice marcapiano, altri sei putti scostano una tenda che in origine doveva risultare trasparente ma che è oggi praticamente invisibile.

---

affrescate negli sguanci delle finestre, commentate dal monaco basiliano Benedetto Monaldini con l'affermazione «septem conspiciuntur Virtutes, &, quae Virtutes consequitur, Fama»: *Pittura* 1762, p. VII; WITTE 2003.

Sulle pareti delle tre campate Carlo dipinge cinque storie veterotestamentarie: la *Circoncisione di Ismaele* (Genesi 17:23) e *Abramo incontra il Signore alle Querce di Mamre* (Genesi 18:1-10) ai lati della pala della campata di Santa Maria Assunta; *Abimelech restituisce Sara ad Abramo* (Genesi 20) e il doppio episodio de la *Cacciata di Agar e Ismaele* e di *Dio salva Ismaele nel deserto* (Genesi 21:14-18) ai lati della pala della campata di San Gregorio Magno; la *Benedizione di Isacco a Giacobbe* (Genesi 27) sopra alla finestra della campata di Sant'Agostino. Gli episodi – alcuni dei quali costituiscono delle rarità iconografiche, se non degli *unica*, esaltanti le capacità inventive di Carlo<sup>31</sup> – sono narrativamente consecutivi fra loro ma, se esiste, non sono ancora riuscito ad individuare un criterio convincente per spiegare la loro selezione, o un eventuale legame con il titolare della campata ospitante.

Le prime quattro storie presentano la stessa identica incorniciatura, estesa sull'intera parete e composta da ghirlande monocrome, dischetti, testine femminili – le stesse dipinte attorno alla chiave di volta della campata di Sant'Agostino – e figure di ignudi sia maschili che femminili color bronzo, oggi quasi completamente nascoste dalle cornici delle pale d'altare, per le quali penso che Carlo guardi alla soluzione inventata da Michelangelo come riempitivo degli spazi liberi sovrastanti i quattro pennacchi della Volta Sistina.

L'ultima cornice è invece affiancata da due erme femminili di profilo e sormontata da una testina maschile collegata a due teste di ariete da due ghirlande, tutti elementi color bronzo: credo che la diversa impaginazione si spieghi con la differente conformazione di questa parete, priva di pala d'altare, rispetto a quella delle altre campate.

Gli schizzi conservati alla Biblioteca Ambrosiana permettono di seguire lo sviluppo progettuale della *Circoncisione di Ismaele*: nel foglio Cod. F 254 inf. n. 1324, dopo un primo abbozzo della coppia centrale nella metà inferiore, che prevedeva Ismaele in piedi davanti al sacerdote, nella metà superiore Carlo delinea l'intero gruppo di figure, ulteriormente rifinito nel foglio Cod. F 254 inf. n. 1322, dove la scena è inquadrata e dotata di un fondale architettonico caratterizzato da un'edicola, poi scartata nell'affresco in favore di una soluzione più semplice. Nonostante lo stadio di finitura più avanzato e i diversi punti di contatto con l'affresco, nonché l'inserimento di alcuni elementi assenti nei fogli dell'Ambrosiana ma presenti nella versione finale – il vaso e il piatto in basso a sinistra, la figura stante a destra, a fare da quinta scenica, sebbene maschile – il disegno acquerellato del Louvre mostra un tale sviluppo del fondale architettonico da far sorgere il dubbio che si

---

<sup>31</sup> Dei cinque, il più raro è sicuramente quello di *Abimelech restituisce Sara ad Abramo*, del quale non conosco a queste date altre attestazioni.

tratti di una variazione o di una ripresa successiva del medesimo tema iconografico, non necessariamente preparatorio per l'affresco della campata di Santa Maria Assunta.

La freschezza che Carlo dimostra sul piano grafico risulta decisamente attenuata nella traduzione ad affresco, tecnica nella quale risulta tanto più impacciato quanto più aumentano le dimensioni della superficie da dipingere. Fatta eccezione per l'inserimento delle storie veterotestamentarie – ispirato forse alla presenza del *Sacrificio di Isacco* affrescato da Cristoforo Bossi nella campata di San Pietro – e parzialmente per la parete della campata di Sant'Agostino, Carlo non stravolge il modello impostato da Calisto, che prevede un'alternanza di *Profeti* e *Sibille* fra volte e lunette, e il riempimento degli spazi vuoti con figure di putti e angioletti.



Fig. 1 Bottega di Calisto Piazza (Bartolomeo de Conti?), Stucchi della volta della campata di Santa Maria Assunta, 1556  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di Santa Maria Assunta



Fig. 2 Bottega di Calisto Piazza (Bartolomeo de Conti?), Stucchi della volta della campata di Sant'Agostino 1556  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di Sant'Agostino

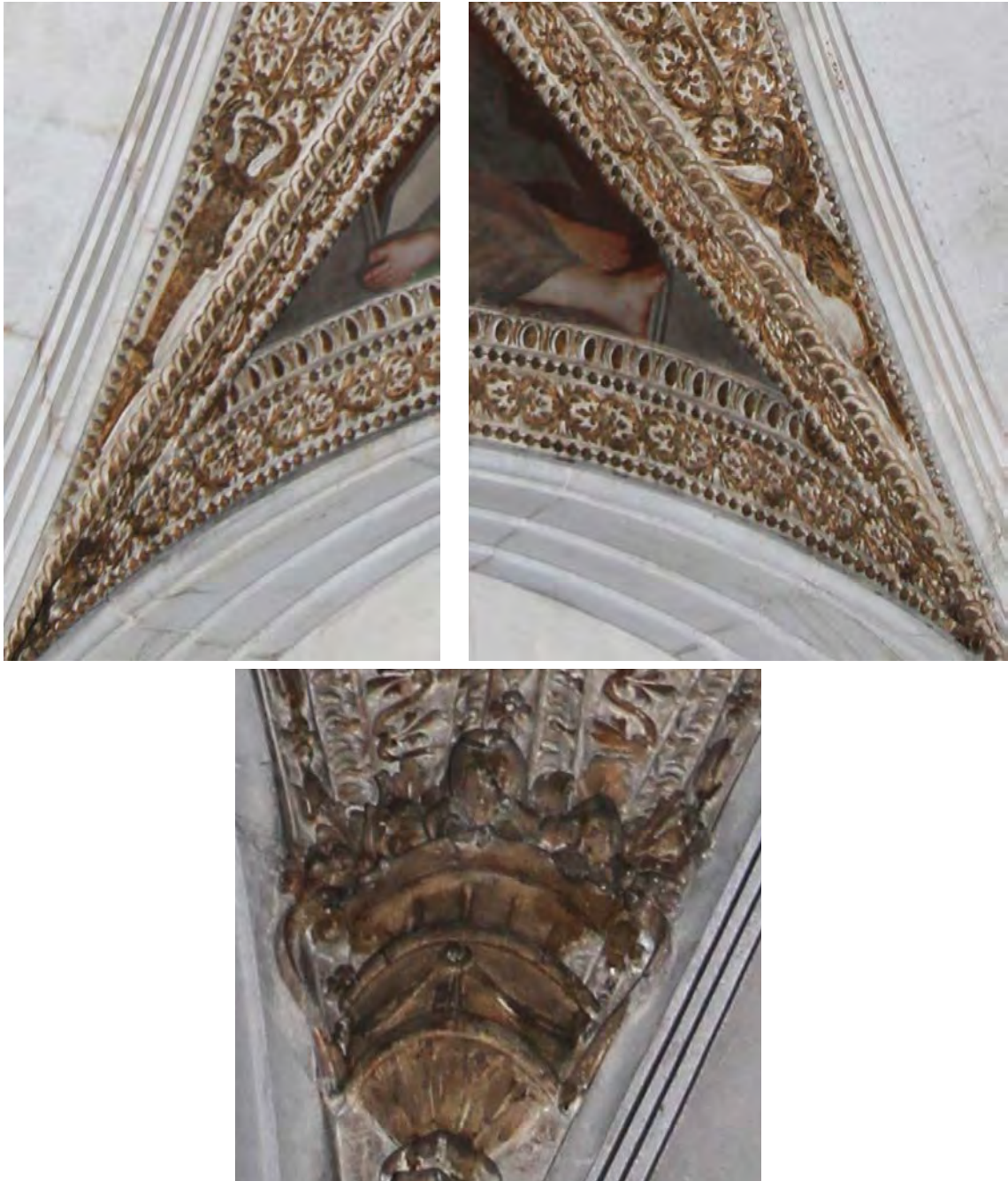


Fig. 3 Bottega di Calisto Piazza (Bartolomeo de Conti?), *Santa Maria Assunta*, 1556  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di Santa Maria Assunta



Fig. 4 Bottega di Calisto Piazza (Bartolomeo de Conti?), *Sant'Agostino* 1556  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di Sant'Agostino





Figg. 5-6 Bottega di Calisto Piazza (Bartolomeo de Conti?), Stucchi della volta della campata di Santa Sant'Agostino, 1556  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di Sant'Agostino

Fig. 7 Bottega di Calisto Piazza (Bartolomeo de Conti?), Stucchi della volta della campata di Santa Maria Assunta, 1556  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di Santa Maria Assunta



Figg. 8-10 Bottega di Calisto Piazza, cartiglio con la data MDLVI e *Profeti*, 1556  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di San Gregorio Magno



Fig. 11 Calisto Piazza, *Sette virtù e Fama di santità*, 1556  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di San Gregorio Magno



Figg. 12-13 Calisto Piazza, *Fede e Fama di santità*, 1556  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di San Gregorio Magno



Fig. 14 Carlo Urbino, *Sibilla*, 1556-1557  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di Sant'Agostino

Fig. 15 Calisto Piazza, *Sibilla*, 1556  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di Sant'Agostino



Fig. 16 Calisto Piazza, *Angioletto*, 1556  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di Sant'Agostino



Figg. 17-18 Carlo Urbino, *Mosè e un Profeta*, 1556-1557  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di San Gregorio Magno



Figg. 19-20 Carlo Urbino, *Sibille*, 1556-1557  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di Sant'Agostino





Figg. 21-24 Carlo Urbino, *Putti*, 1556-1557  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di Sant'Agostino



Figg. 25-26 Carlo Urbino, *Virtù* (?), 1556-1557  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di Sant'Agostino



Figg. 27-28 Carlo Urbino, studi preparatori per la *Circoncisione di Ismaele*, 1556-1557  
Milano, Biblioteca Ambrosiana, Cod. F 254 inf. n. 1324; 1322

Fig. 29 Carlo Urbino, studio preparatori per la *Circoncisione di Ismaele*, 1556-1557  
Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. 9999



Figg. 30-31 Carlo Urbino, *Circoncisione di Ismaele e Abramo incontra il Signore alle Querce di Mamre*, 1556-1557

Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di Santa Maria Assunta



Figg. 32-33 Carlo Urbino, *Abimelech restituisce Sara ad Abramo* e la *Cacciata di Agar e Ismaele con Dio salva Ismaele nel deserto*, 1556-1557  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di San Gregorio Magno



Fig. 34 Carlo Urbino, *Benedizione di Isacco a Giacobbe*, 1556-1557  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di Sant'Agostino

**Carlo Urbino**

Crema; documentato dal 1553 – Crema, dopo il 20 marzo 1585

*Assunzione della Vergine*

1556-1557

tavola

*San Renato vescovo*

1556-1557

tavola trasportata su tela

- in basso a destra, sulla pietra: SANCTVS / RENATVS

Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campate di Santa Maria Assunta e di San Gregorio Magno

Una nota in calce a uno dei primi pagamenti intestati a Carlo Urbino nel registro di cassa della Fabbrica, versato al pittore fra il 15 e il 30 aprile 1557, riferisce «come in detto tempo [Carlo] ha fatto et finite le due tavole de le ancone per mettere alle due capelle decte per la signora Ixabella Triultia», le cui cornici sono realizzate da maestro Pietro «intayator da legnamo» entro il giugno seguente<sup>1</sup>. L'esistenza in Santuario di tre ancone dipinte da Carlo ha determinato alcune sviste rispetto all'identificazione delle due commissionate da Isabella Borromeo, da riconoscere senza dubbio nell'*Assunzione della Vergine* e nel *San Renato vescovo*, oltre che per la conformità stilistica, a causa dell'intitolazione delle due cappellanie richieste dal marito Renato Trivulzio nel proprio testamento del 1545, «una [...] sub titulo Sancti Renati et altera sub titulo Assumptionis Gloriosissime Virginis Marie», concesse agli altari delle campate di San Gregorio Magno e di Santa Maria Assunta nel 1556<sup>2</sup>.

L'appunto sul registro di cassa ricorda l'esecuzione delle due pale fissandone il termine *ante quem*, ma non può essere in alcun modo considerato parte della voce di pagamento stessa, dotata di una propria causale, esplicita e ben distinta. Tanto la commissione, quanto

---

<sup>1</sup> Regesto, docc. 50, 52.

<sup>2</sup> Regesto, docc. 15, 43; Capitolo 2.II-III.

l'esecuzione e il pagamento delle ancone devono essersi perciò svolte privatamente, fuori dal controllo della Fabbrica.

Non sono note attestazioni effettive, precedenti a questa, di un rapporto tra la famiglia Trivulzio e Carlo Urbino<sup>3</sup>, che è decisamente più credibile sia stato ingaggiato da Isabella Borromeo piuttosto che da Renato Trivulzio, il quale, essendo morto il 16 ottobre 1545, avrebbe dovuto commissionare le due pale con ben dodici anni di anticipo, senza conoscere l'esito della sua richiesta di assegnazione del patrocinio dei due altari. Purtroppo, se di Renato è possibile ricostruire un profilo biografico abbastanza ricco, anche per quel che riguarda gli interessi figurativi<sup>4</sup>, lo stesso non si può dire di Isabella, ricordata solamente per la corrispondenza intrattenuta con Carlo Borromeo, cugino di suo nipote Federico<sup>5</sup>.

Tenendo conto che la presenza di Carlo in Santuario è attestata con sicurezza dal gennaio del 1557<sup>6</sup>, per quel che è possibile dedurre dalla lettura dei documenti è più probabile che il pittore sia introdotto in cantiere tramite la committenza ricevuta dalla famiglia Trivulzio piuttosto che il contrario.

Resta da chiarire invece se, parallelamente, i rapporti di Calisto Piazza con i Trivulzio influiscano in qualche modo nell'affiancamento e nel successivo subentro di Carlo al lodigiano in Santuario<sup>7</sup>.

---

<sup>3</sup> Che Carlo Urbino fosse un «probabile conoscente del Trivulzio» (CIRILLO 2005, p. 37) è un'ipotesi come un'altra.

<sup>4</sup> Per un profilo biografico e letterario completo di Renato vedi ALBONICO 1990.

<sup>5</sup> Isabella, primogenita di Lancillotto conte di Arona, sposa Renato nel 1519 e ha due figlie: Margherita, moglie di Giulio Cesare Borromeo e madre del cardinal Federico, e Lucia, moglie di Luigi Visconti conte di Busto Arsizio. Della corrispondenza fra Carlo e Isabella viene citata solitamente la lettera inviata dal primo alla seconda il 15 dicembre 1562, nella quale – appresa la notizia della morte di Giovanni de' Medici a Livorno, suo compagno di cardinalato, ma riferendosi anche alla recente morte di suo fratello maggiore Federico – scrive che «questo avvenimento, più di qualsiasi altro, mi ha fatto toccare al vivo la nostra miseria e la vera felicità della gloria eterna» (ABIB, L. v.27, 7; RIVOLTA 1938b, p. 48). Altre due lettere inviate da Carlo a Isabella sono conservate in ABIB, L.v.27, 8 (1 ottobre 1562), 71 (21 febbraio 1560), segnalate in RIVOLTA 1938a, pp. 268, 275. Nove lettere inviate da Isabella a Carlo sono conservate invece in BAMi, F 100 inf.; F 102 inf. Segnalo, in particolare, quella datata 26 aprile 1560 (BAMi, F 100 inf., cc. 176-181v) nella quale Isabella, dopo aver dichiarato il suo affetto per Carlo, «vostra signoria Illustrissima la qual ho di continuo per li tempi passati amato come proprio figliolo», intercede per Ludovica Torelli, «la signora contessa di Guastalla, la quale oltra l'ob[li]gato della stretta affinità, ho sempre amata et riverita como maggiore sorella per le ottime et degne qualità sue».

<sup>6</sup> Regesto, doc. 50.

<sup>7</sup> Nel 1533 Calisto dipinge l'*Assunzione* della chiesa di San Biagio e della Beata Vergine Immacolata di Codogno, commissionata da Gian Fermo Trivulzio per la cappella di famiglia: GIOLI 2000. Sebbene appartengano a due rami diversi della famiglia, Renato e Gian Fermo dovevano essere in



Restaurate entrambe da Giovan Battista Ausenda nel 1673, a partire dal *Ritratto di Milano* di Carlo Torre (1674), tutte le guide della città di Milano e del Santuario registrano l'esistenza delle due tavole e la loro attribuzione a Carlo Urbino<sup>8</sup>.

L'*Assunzione*, considerata mirabile da Giuseppe Antonio Sassi (1765), mostra di aver «sofferto quei danni, a cui sono soggette le pitture antiche, vedendosi alterate in varj luoghi le tinte» già all'epoca di Francesco Maria Gallarati (1777), che ne apprezza comunque i «bellissimi angioi in gloria» e «gli Apostoli dipinti con molta espressione».

Sottoposta nuovamente a restauro nel 1861 da Scipione Lodigiani, secondo il quale la tavola «abbisogna di vernice», entro il 1867 – come attesta l'acquerello conservato nel fondo della Scuola di Prospettiva dell'Accademia di Belle Arti di Brera – l'*Assunzione* subisce la sostituzione della cornice originale con quella attuale<sup>9</sup>. A distanza di oltre sessant'anni, nel 1934, redigendo le prime schede ministeriali di catalogazione dei beni culturali del Santuario, monsignor Paolo Rusconi la considera «ora in buono stato»<sup>10</sup>.

Padre Francesco Maggi (1951), pur sottolineando il «notevole movimento nella parte inferiore, per ritrarre con forza i sentimenti degli Apostoli attorno al sepolcro vuoto, [...] studiato e spinto fino ad ottenere un senso di posa», rileva che l'ancona «pur nella varietà di tipi e la fusione delle tinte riesce a dare un senso di noia», senza risparmiare «la calma quasi monotona, matronale, della Vergine che sale, pesante, tra Angeli», ma riscattando «l'aureola di luce» con «la miriade di angioletti quasi increspature di una nube»<sup>11</sup>.

buoni rapporti: proprio nel 1533 il primo scrive al secondo definendolo «bon cusino et fratello»: ALBONICO 1990, p. 154, n. 12.

È invece del tutto infondata la connessione fra Calisto e il cardinale Agostino Trivulzio delineata da CIRILLO, p. 41, che assegna al pittore un ipotetico cartone – in realtà perduto, come segnala FORTI GRAZZINI 1989, p. 467, cui pure Cirillo rimanda – per l'arazzo con *San Pietro che converte il centurione* dei Musei Vaticani (inv. arazzi 77).

<sup>8</sup> Stranamente SANTAGOSTINO 1671, p. 29 ricorda il *San Renato vescovo* ma non l'*Assunzione*. Appendice 2, Retrocoro – 6<sup>a</sup> campata (Santa Maria Assunta). Per il restauro dell'Ausenda: Capitolo 3.VI.

<sup>9</sup> Per il restauro del Lodigiani: Regesto, docc. 155-154; Capitolo 3.VI; per l'acquerello: *Due secoli* 1998, p. 41, n. 10; *Verso il museo* 2005, p. 59, n. III.1.85; Capitolo 3.VI.

<sup>10</sup> Allegata in ASBSAEMi, scheda OA 03/00030137, 1976.

<sup>11</sup> SASSI 1765, p. s.n.; GALLARATI 1777, p. 52 (la tavola è «un poco danneggiata dal tempo» anche per BIANCONI 1787, p. 139; 1795, p. 153; G.L. 1818, p. 25; ANCINI 1821, p. 36); MAGGI 1951, p. 207.

Nel 1968 Ferdinando Reggiori pubblica la prima riproduzione in bianco e nero della tavola<sup>12</sup>.

Nel 1972 Gabriele Lucchi confronta l'*Assunzione* prima con il *Congedo di Cristo* (1566), giudicando il primo dipinto «più nuovo [del secondo] e, direi, indipendente da ligie imitazioni», e poi con la tela di analogo soggetto nel Duomo di Cremona – dipinta da Bernardino Gatti detto il Sojaro fra il 1573 e il 1576, e terminata da Giovan Battista Trotti detto il Malosso nel 1579 – ricavandone «la riprova della verità proclamata dalla diversità delle opere stesse: è del Civerchi l'Assunta del Duomo, come è dell'Urbino questa presso S. Celso». La tavola del Santuario mostrerebbe così le «caratteristiche personali [di Carlo], di buon compositore e di saggio distributore di masse coloristiche, ma sempre alquanto appesantito dal segno statuario e da certa durezza legnosa»<sup>13</sup>.

Compilando la scheda OA dell'opera, nel 1976 Elisa Bertoldi si limita a rilevarne lo stato di conservazione «mediocre», con problemi di sollevamento della pellicola pittorica e di accumulo di sporcizia<sup>14</sup>.

Sebbene sia Agostino Santagostino (1671) che Carlo Torre (1674) identifichino il soggetto dell'ancona della campata di San Gregorio Magno con «San Massimo in pontificali arredi», cioè abbigliato con i paramenti liturgici spettanti a un vescovo, tra il XVIII e il XIX secolo le guide interpretano alternativamente l'identità del Santo vescovo in quella di San Massimo, San Martino o San Renato<sup>15</sup>.

Lungo questo periodo la tavola – la cui cornice originale anche in questo caso è sostituita con quella attuale entro il 1867 – non riscuote grandi apprezzamenti, tanto da essere giudicata «una tavola meno che mediocre e non meritevole di restauro» dalla Commissione permanente di pittura dell'Accademia di Brera nel 1859<sup>16</sup>.

Stranamente, dopo la dichiarazione d'incertezza di Luigi Brambilla (1886), che definisce il soggetto della tavola «un Santo Vescovo, di nome disputato», a partire dal 1927 sembrano

---

<sup>12</sup> REGGIORI 1968, p. s.n..

<sup>13</sup> LUCCHI 1972a.

<sup>14</sup> ASBSAEMi, scheda OA 03/00030129, 1976.

<sup>15</sup> SANTAGOSTINO 1671, p. 29; TORRE 1674, p. 73; Appendice 2, Retrocoro – 7<sup>a</sup> campata (San Gregorio Magno).

<sup>16</sup> Per la sostituzione della cornice: *Due secoli* 1998, p. 41, n. 10; *Verso il museo* 2005, p. 59, n. III.1.85; Capitolo 3.VI. Per il parere della Commissione permanente di pittura: Regesto, doc. 154; Capitolo 3.VI.

non esserci più dubbi sull'identificazione del soggetto con San Renato<sup>17</sup>: se il dato stilistico lo permettesse – ma non è così – verrebbe da pensare che l'iscrizione SANCTVS / RENATVS dipinta in basso a destra su una pietra, che nessuna guida registra, sia stata aggiunta a inizio Novecento per risolvere il problema, magari nel 1909, anno in cui i fratelli Porta restaurano la tavola<sup>18</sup>.

Padre Francesco Maggi (1951) è forse il primo a spendere qualche parola per commentare l'opera, della quale apprezza «la dignitosa figura» di San Renato, ritratto «sul limitare di un edificio sacro, diruto in parte, in modo da lasciar vedere a sfondo un bel cielo azzurro [...], quasi a sbarrare il passo a qualcuno, in nome di un diritto che gli viene dalla verità che indica scritta nel libro che regge»<sup>19</sup>.

Il 20 luglio 1967 il soprintendente Gian Alberto Dell'Acqua informa padre Sergio Passoni, prefetto del Santuario, che durante un sopralluogo in chiesa l'ispettrice Stella Matalon avrebbe rilevato «gravi e pericolosi sollevamenti di colore, con serio pregiudizio della superficie pittorica» dell'*Assunzione* e del *San Renato vescovo*, tali da rendere necessario «un urgente provvedimento di consolidamento dei dipinti, in attesa di un restauro conservativo vero e proprio»<sup>20</sup>. Delle due tavole però, solamente la seconda risulta meritevole di un impegno economico da parte del Ministero della Pubblica Istruzione: il *San Renato vescovo* – secondo i funzionari «forbita espressione» dell'«attività tra luinesca e cremonese» di Carlo Urbino – «necessita un intervento di urgenza» consistente in «fissaggio della superficie cromatica, disinfezione e risanamento del supporto ligneo, stuccature delle lacune, pulitura e integrazione pittorica» perché «il colore e la relativa preparazione si sollevano e sono pericolanti ovunque sulla tavola: in alcune zone, specie lungo le spaccature del supporto ligneo, larghe squame cromatiche sono cadute». I lavori, affidati a Pinin Brambilla Barillon, sono condotti a termine con l'aiuto di Domenico Castagna fra il 10 e il 25 gennaio 1969. Il «restauro vero e proprio» però non può più aspettare: già il 3 settembre

---

<sup>17</sup> BRAMBILLA 1886, p. 128. Fatta eccezione per MEZZANOTTE, BASCAPÉ 1948, p. 542, che identificano il vescovo con San Martino (e che non credo siano a conoscenza del trasporto quando indicano la tela quale supporto del dipinto), da *Cenni* 1927 in avanti nessuno ha più messo in dubbio l'identificazione con San Renato, sebbene questo sia indicato da alcuni come vescovo di Torino, titolo che spetta invece a San Massimo (l'errore è rilevato solamente da LUCCHI 1972a).

<sup>18</sup> Per il restauro dei fratelli Porta: Regesto, doc. 157; Capitolo 3.VI. La più antica attestazione dell'iscrizione che io conosca è contenuta nella scheda di catalogazione redatta da monsignor Paolo Rusconi nel 1934 (allegata a ASBSAEMi, scheda OA 03/00030137)

<sup>19</sup> MAGGI 1951, p. 207.

<sup>20</sup> Questa lettera e tutto il materiale relativo ai restauri intrapresi fra il 1967 e il 1973 citato di seguito si trovano in: ASBSAEMi, 13/408 A.

1971 l'architetto Gerolamo Gandini scrive allarmato a Dell'Acqua perché, «come segnalatole tempo fa, il dipinto raffigurante San Renato [...], non è stato trattato a regola d'arte e non ha potuto essere ricollocato al suo posto. Numerose bolle richiedono un intervento che non può essere ritardato. Il dipinto ha dovuto essere posto in posizione orizzontale poco dopo il restauro e non è più stato toccato in attesa di verifica». La situazione risulta critica anche nella lettera inviata da Passoni a Dall'Acqua il 17 ottobre seguente, nella quale è ammesso che «il “trasporto” su tela [...] pare essere l'unica cosa possibile allo stato attuale del dipinto», così – grazie ad un secondo finanziamento statale – la tavola è nuovamente affidata alle cure di Brambilla Barcilon, che fra il 3 maggio e il 20 giugno 1973 effettua il «trasporto del colore su tela, [...] rinforzata e montata su telaio ligneo», per procedere quindi al restauro pittorico.

Il restauro in corso impedisce a Gabriele Lucchi (1972) di esaminare direttamente l'opera, ma «da quanto ho raccolto sul posto, il quadro è molto bello, forse migliore degli altri» dipinti da Carlo per il Santuario<sup>21</sup>.

Nel 1976 Elisa Bertoldi, che compila la scheda OA dell'opera, rileva uno stato di conservazione buono ma non segnala – e come lei nessuno in seguito – l'operazione di trasporto, premurandosi piuttosto di giustificare l'identificazione del vescovo con San Renato, piuttosto che con San Massimo o San Martino, in forza del paesaggio raffigurato sullo sfondo, dove «le fortificazioni [...] e il bacino fluviale» farebbero pensare ad Angers, città della quale Renato fu vescovo nel V secolo<sup>22</sup>.

In occasione della mostra *Omaggio a Tiziano* (1977) Giulio Bora ipotizza che «quasi sicuramente» nel 1555 – cioè in corrispondenza del primo versamento delle 2750 lire legate per testamento dal defunto marito Renato Trivulzio, e in anticipo di due anni sulla nota del 1557 che ricorda l'esecuzione delle «due tavole de le ancone» – Isabella Borromeo avrebbe commissionato a Carlo Urbino la realizzazione di due pale d'altare, identificate con l'*Assunzione* e con il *Congedo di Cristo*, mentre il *San Renato vescovo* coinciderebbe con l'ancona pagata al pittore nel 1566<sup>23</sup>. Dal momento che il *Congedo* «lascia trasparire, nella calligrafica eleganza delle figure e sottigliezza dei tratti, le capacità disegnative dell'Urbino», è probabile che Bora pensi alle altre due quando sostiene che Carlo «nelle pale d'altare [...] risulta a

---

<sup>21</sup> LUCCHI 1972a.

<sup>22</sup> ASBSAEMi, scheda OA 03/00030137 (una nota manoscritta aggiunge successivamente alla scheda il riferimento a G. Bora, in *Omaggio* 1977, p. 81, che «lo data 1566»).

<sup>23</sup> BORA 1977, p. 51. Per il *Congedo di Cristo* vedi: Scheda 14.

volte impacciato»<sup>24</sup>.

Comprensibilmente perciò, negli anni successivi le attenzioni della critica si focalizzano sull'*Assunzione* piuttosto che sul *San Renato vescovo*: Sergio Gatti (1977) suggerisce di individuare nel «gran protendersi e incrociarsi di braccia e di mani» che caratterizza le due incisioni a tutta pagina inventate da Carlo per il *Trattato di Scientia d'arme* di Camillo Agrippa (1553) il preludio dell'«agitazione febbrile degli apostoli nell'*Assunzione* di S. Maria presso San Celso»<sup>25</sup>; Francesco Frangi (1987) invece rileva nella tavola – una delle «due pale giovanili per Santa Maria presso San Celso, eseguite tra il 1555 e il 1557» – un «manierismo accademico e raggelato di tardiva ascendenza leonardesca e luinesca»<sup>26</sup>.

Nel 1998, mentre Bora ripete ancora che l'esordio milanese di Carlo coincide con «l'esecuzione [...] di due pale d'altare, il *Congedo di Cristo dalla madre* e l'*Assunzione della Vergine*», sulla scorta della lettura del testamento di Renato e delle delibere della Fabbrica, Nicole Riegel individua le due campate assegnate al patronato di Isabella con quelle dedicate a Santa Maria Assunta e a San Gregorio Magno, deducendo correttamente che le pale d'altare realizzate da Carlo Urbino entro l'aprile del 1557 devono essere perciò identificate con l'*Assunzione* e il *San Renato vescovo*, del quale pubblica la prima produzione in bianco e nero<sup>27</sup>.

Nel 2005 Giuseppe Cirillo ribadisce come – «senza avvedersi che lo stile assai maturo» del *Congedo* «è decisamente fuori tempo» – Bora non si sia accorto che il *San Renato vescovo* «corrisponde onomasticamente al donatore scomparso onorato dalla vedova»<sup>28</sup>. Anche secondo Cirillo però la doppia commissione può essere fatta risalire a «verso la metà del 1555», e la prima pala ad essere terminata sarebbe il «*San Renato vescovo di Angers* per la cappella dedicata a San Gregorio Magno, ovviando all'estrema rarità iconografica con una evidente scritta esplicativa in basso a destra». La tavola è un'«appiattita immagine, ambientata in un paesaggio dall'alto orizzonte», caratterizzata da una «banalità compositiva e [da una] debolezza di esecuzione [che] inaugurano la discrepanza spesso rilevabile fra la qualità disegnativa e quella pittorica dell'artista; qui fors'anche imputabile alla pesante collaborazione del fratello Zaccaria Urbino». Il «fondale rovinistico» costituirebbe un «ricordo della recente esperienza di Carlo nell'Urbe, mentre la complessiva assenza di

---

<sup>24</sup> G. Bora, in *Omaggio* 1977, p. 72, n. 32.

<sup>25</sup> GATTI 1977, p. 104 nota 19.

<sup>26</sup> FRANGI 1987, p. 250.

<sup>27</sup> G. Bora, in *Pittura* 1998, p. 267; RIEGEL 1998, pp. 133-134, fig. 124.

<sup>28</sup> CIRILLO 2005, pp. 37-40, 42, 50.

finezze si collegherebbe agli arcaismi delle *Storie di San Pantaleone* nel Duomo di Crema»<sup>29</sup>. Posta a confronto con il *San Renato vescovo*, l'*Assunzione* dimostrerebbe «una decisa disparità stilistica», soprattutto nella «monolitica e affusolata figura della Vergine», la cui idea risulterebbe già delineata in una delle tavole del codice contenute le *Nuove et belle invenzioni pittoriche ad uso dei giovani artisti* conservato ai Musei Civici di Pavia (collezione Malaspina, inv. 390-443, f. 50)<sup>30</sup>, perfetta applicazione della «raccomandazione vergata dall'artista su un altro foglietto per tratteggiare i personaggi con “puocha apertura di gambe” e restringerli “a modo di colona per più sodezza”». A monte dell'*Assunzione* di Carlo Urbino in Santa Maria presso San Celso starebbero quelle dipinte dal Moretto per il Duomo vecchio di Brescia (1524-1526) e da Calisto Piazza per San Biagio a Codogno (1533)<sup>31</sup>, e se «l'affondo dell'apostolo di schiena in primo piano» richiamerebbe la posa di San Gerolamo in un altro dipinto bresciano del Moretto, il *San Gerolamo e Santa Dorotea in adorazione di Cristo* in Santa Maria in Calchera (1520-1521)<sup>32</sup>, le «marezzature insistenti nei panneggi del coro angelico paiono appartenere al gusto veneto, probabilmente attraverso Giovanni da Monte» – che il 15 marzo 1557 si trova però a Vilnius, dove Sigismondo II Augusto Jagellone firma la lettera di salvacondotto che gli consentirà di «redire in Italiam» dopo che «iam pridem operas suas picture nobis addixerat»<sup>33</sup> – mentre «l'indagine calligrafica delle fisionomie umoristiche» sarebbe il segno dell'«immedesimazione di Urbino nella grande tradizione postleonardesca» e potrebbe «rammentare il “naturalismo” in vitro di Giovanni Agostino da Lodi». Insomma, un cocktail di fonti e modelli dal quale scaturirebbero la «composizione esuberante» e la «varietà delle fisionomie spiritose» di un «gioioso

---

<sup>29</sup> Per la tela con le *Storie di San Pantaleone*, montaggio tardosettecentesco di tre tele di dimensioni minori, priva di una datazione certa: LUCCHI 1972b (per l'unica illustrazione pubblicata che io conosca, in bianco e nero); CIRILLO 2005, pp. 31-32; CAVALLINI 2012 (che propone un'insensata datazione tra il 1561 e il 1585, quasi corrispondente all'intero arco di attività documentata di Carlo); FACCHI 2012, p. 34.

<sup>30</sup> Per il codice pavese: BORA 1984, pp. 15, 32, nota 51.

<sup>31</sup> Per l'*Assunzione* del Moretto: BEGNI REDONA 1988, pp. 188-191; BALLARIN 1988, pp. 187-188; per quella di Calisto: GIOLI 2000.

<sup>32</sup> Per questa tempera del Moretto: BEGNI REDONA 1988, pp. 110-111; BALLARIN 1988, p. 184.

<sup>33</sup> Per la lettera di salvacondotto concessa da Sigismondo II Augusto Jagellone a Giovanni da Monte: Cracovia, Archiwum Narodowe w Krakowie, Castr. Crac. 76, ff. 33-34; M. Sokołowski, in *Sprawozdania* 1889, p. LII; S. Kutrzeba, in *Sprawozdania* 1912, cc. CCCCLXI-CCCCLXII; ALPINI 1996, p. 39 (che non conoscendo direttamente il documento riporta una data sbagliata – 10 marzo – ed è convinto che il pittore sia diretto a Venezia, dato che non è possibile dedurre dalla lettera).

manierismo milanesizzante», non privo di «qualche osservazione della cultura locale, luinesca e gaudenziana».

Ormai fuori tempo massimo, nel 2007 Tiziana Monaco sostiene ancora che Carlo avrebbe dipinto il *Congedo* e l'*Assunzione*, «entrambi [...] di impaginazione rigidamente accademica e di calligrafica eleganza nel disegno delle figure», su commissione di Isabella tra il 1555 e il 1557<sup>34</sup>.

\*

L'*Assunzione della Vergine* è divisa in due parti, idealmente delimitate dalla linea d'orizzonte, visibile esclusivamente al centro della tavola, dove un verde paesaggio boschivo cede rapidamente il passo alle masse azzurre di una catena montuosa.

Nella parte inferiore stanno gli Apostoli – undici, essendo già morto Giacomo il Maggiore – divisi in tre gruppi: sei sono disposti in primo piano, chi inginocchiato e chi piegato, raccolti attorno al sepolcro di Maria, vuoto e privo di coperchio; altri cinque, due a sinistra e tre a destra, stanno invece in piedi in secondo piano, a fare da quinta scenica e ad attenuare la bipartizione della composizione. Tutti gli Apostoli rivolgono lo sguardo verso l'alto esprimendo stupore con vari atteggiamenti del corpo, delle mani e del viso, tranne uno, vestito con un abito arancione, raffigurato nell'atto di sollevare il braccio destro in segno di sorpresa, mentre rivolge all'osservatore un viso caratterizzato dagli occhi sgranati e dalla bocca semiaperta.

Al centro della metà superiore della tavola campeggia la figura di Maria in piedi, la veste e il velo percorsi da pieghe sottili che rendono il corpo simile al legno scolpito, il manto gonfiato dal vento e bloccato solo dalla gamba sinistra, le mani intrecciate e appoggiate sulla cintola sotto al seno, il volto serio e gli occhi rivolti verso l'alto: fatta eccezione per la posa e per la soluzione del manto sovrapposto a un ginocchio per sottolinearne la leggera piegatura, l'Assunta dipinta da Calisto Piazza nel 1533 è un lontano ricordo.

Quattro puttini sembrano voler sostenere il manto della Vergine mentre la accompagnano verso il Paradiso, rappresentato, ai lati del busto di Maria, da un fitto coro angelico composto di figurine sottodimensionate, la cui carnagione trascolora dal rosa al giallo delle nubi.

---

<sup>34</sup> MONACO 2007, p. 164.

La pala di *San Renato vescovo* è dominata dalla figura del Santo vescovo, identificabile con Renato grazie all'iscrizione dipinta sulla pietra in basso a destra, alla dedicazione dell'altare della campata e all'omonimia con il suo patrono, Renato Trivulzio.

San Renato indossa i paramenti pontificali: una mitria bianca con decorazioni dorate, un camice con i polsi arricchiti dello stesso broccato damascato con il quale sono realizzate la stola incrociata sul petto, bloccata dal cingolo bianco, e il piviale, appuntato da una spilla quadrilobata e ricamato con figure di Apostoli entro nicchie, dei quali si riconoscono solamente i Santi Pietro e Paolo, rispettivamente a destra e a sinistra della spilla, e San Giovanni Evangelista, in corrispondenza del polso di destro di Renato.

Il vescovo ha lo sguardo fisso alla propria sinistra, l'espressione seria e la barba lunga, la gamba sinistra appoggiata sulla pietra che reca iscritto il suo nome, la mano sinistra protesa a reggere il volume aperto appoggiato sul ginocchio sollevato, la destra distesa lateralmente, in un gesto che sembra voler placare l'osservatore.

Sul prato verde attorno a Renato sono disposte una serie di rovine – frammenti di fregi e cornici, la base e il fusto di una colonna – forse provenienti dall'architettura antica dipinta alle sue spalle sulla sinistra, a fare da quinta architettonica, della quale mi risulta difficile ipotizzare l'anastilosi. Una colonna divide il rudere in due metà, ciascuna caratterizzata da una nicchia con una scultura sormontata dalla volta spezzata di un arco, quella di sinistra col seno scoperto e quella di destra con almeno un braccio spezzato. Sull'intradosso dell'arco si intravede – ma non si decifra – un bassorilievo. Ai lati del capitello corinzio, nei pennacchi degli archi, sono dipinte due figure di ignudi, forse femminili; la trabeazione ospita un fregio che presenta, sopra agli archi, girali vegetali terminanti in figure di tritoni, e sopra al capitello, la raffigurazione di un vaso. Non mi pare ci siano elementi utili per identificare il rudere dipinto da Carlo come copia o rielaborazione di un'architettura effettivamente esistente.

Analogamente, volendone presupporre la corrispondenza con un luogo reale, non credo che la città raffigurata sullo sfondo a destra – oltre la collina boscosa dominata da una rocca – possa essere Angers, né tantomeno Torino o Tours, tutte e tre costruite in riva a un fiume e non al mare. È più probabile che l'agglomerato di case alle pendici dei monti, che si protende verso l'acqua con un sistema fortificato di ponti e torri, sia un luogo d'invenzione, ispirato probabilmente dal racconto agiografico di San Renato, connesso a quello di San



Maurilio, suo predecessore sulla cattedra vescovile di Angers, ambientato nei pressi del mare<sup>35</sup>.

Entrambe le pale d'altare presentano una superficie visibilmente malandata, tanto da sollevare il dubbio che il cattivo stato di conservazione e i diversi restauri abbiano irrimediabilmente compromesso, in molti punti, la pittura originaria.

La qualità mediocre dei due dipinti non dipende però esclusivamente dalle vicende materiali: soprattutto se confrontata con la freschezza della produzione grafica di Carlo, quella pittorica – su tavola ancor più che ad affresco – risulta incomprensibilmente impacciata, caratterizzata da figure irrigidite e talvolta sproporzionate, scorci e rapporti spazio-dimensionali malamente risolti.

---

<sup>35</sup> *Butler's Live* 1999, pp. 114-115.



Fig. 1 Campata di Santa Maria Assunta  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso



Fig. 2 Carlo Urbino, *Assunzione della Vergine*, 1556-1557  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di Santa Maria Assunta



Fig. 3 Campata di San Gregorio Magno  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso



Fig. 4 Carlo Urbino, *San Renato vescovo*, 1556-1557  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di San Gregorio Magno



**Carlo Urbino**

Crema; documentato dal 1553 – Crema, dopo il 20 marzo 1585

**Stucchi e affreschi della campata di San Francesco**

1557-1558

stucco e affresco

- lunetta, al centro, sopra l'oculo: MDLVIII
- lunetta, a sinistra, sulla tabella: DABIT / IN / VERBERA / INNOCENS / DORSVM  
(Lattanzio, *Divinae Institutiones*, 4:18)
- lunetta, a destra, sulla tabella: CORONAM / PORTABIT / SPINEAM (Lattanzio, *Divinae Institutiones*, 4:18)
- volta, prima vela, metà sinistra, sul cartellino: I[esus] N[azareus] R[ex] I[udaeorum] (Marco, 15:26; Luca, 23:38; Matteo 27:37; Giovanni, 19:20)

**Stucchi e affreschi degli arconi**

1557-1558

stucco e affresco

Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di Santa Francesco e arconi

Fra l'agosto del 1557 e il dicembre del 1558 Carlo Urbino e suo fratello Zaccaria, incaricato delle dorature, realizzano la decorazione pittorica della campata di San Francesco – segnata con l'anno MDLVIII nel cartiglio al vertice della lunetta – e dei quattro arconi che collegano le navate laterali al deambulatorio<sup>1</sup>. Gli stucchi di questi ambienti, che spettano con ogni probabilità allo stesso stuccatore impegnato nel 1555-1557 nelle campate di Sant'Agostino e di Santa Maria Assunta<sup>2</sup>, devono essere messi in opera necessariamente prima dell'intervento dei fratelli Urbino.

Non penso che l'intervento di Carlo nella campata di San Francesco sia dovuto all'esistenza di un legame particolare tra il pittore e gli eredi dell'orefice Francesco da Casate detto il

<sup>1</sup> Regesto, docc. 53-54, 56, 57, 59, 61-62, 67; Capitolo 2.IV.

<sup>2</sup> Scheda 7.

Secchia, titolari del patronato della campata dal 1555<sup>3</sup>. Credo piuttosto che, subentrando a Calisto Piazza, Carlo assuma la funzione rivestita dal lodigiano tra il 1553 e il 1556, ovvero quella di pittore direttamente sottoposto alla Fabbrica, incaricato mano a mano della decorazione degli ambienti rimasti spogli.

\*

Nelle guide della città di Milano e del Santuario gli affreschi della campata di San Francesco e degli arconi sono inclusi fra le «varie pitture molto riguardevoli lavorate per le mani de più eccellenti maestri di tal professione» prive di attribuzione e generalmente ignorate dai visitatori in favore delle pale d'altare<sup>4</sup>. Per quelli degli arconi fanno eccezione solo Francesco Maria Gallarati (1777), Giuseppe Caselli (1827) e Cesare Cantù (1844), che assegnano ai «Campi il fresco de' due archi» che collegano la navata destra al deambulatorio<sup>5</sup>, mentre Carlo Bianconi (1787, 1795) «crede del Campi [Antonio] il fresco» della campata di San Francesco, seguito da Giuseppe Caselli (1827) che assegna allo stesso pittore «le due vaghissime piccole istorie sul muro»<sup>6</sup>.

Restaurati da Pinin Brambilla Barcilon nel 1956-1958<sup>7</sup>, nelle schede OA compilate da Elisa Bertoldi nel 1976 sia gli stucchi che gli affreschi dei cinque ambienti figurano in uno stato variabile fra il «discreto» e il «mediocre», interessati da infiltrazioni di umidità, crepe e cadute di stucco, colore e oro<sup>8</sup>. La Bertoldi, che esprime qualche dubbio sull'identificazione

---

<sup>3</sup> Regesto, doc. 37.

<sup>4</sup> MORIGIA 1594, p. 13; Appendice 2, Retrocoro – 9<sup>a</sup> campata (San Francesco); Capitolo I.II.

<sup>5</sup> Appendice 2, Navata sinistra – 5<sup>a</sup> campata (arcone); Navata sinistra – 7<sup>a</sup> campata (arcone); Navata destra – 7<sup>a</sup> campata (arcone); Navata destra – 5<sup>a</sup> campata (arcone).

<sup>6</sup> BIANCONI 1787, p. 139; 1795, p. 155; CASELLI 1827, pp. 81-82. Segnalo che RONCHI 1963, pp. s.n., che ritiene gli affreschi di Antonio Campi, pubblica riproduzioni di dimensioni abbastanza significative dell'intera volta della campata di San Francesco (in bianco e nero) e di un dettaglio della stessa (a colori), dell'episodio del *Serpente di bronzo* affrescato sulla metà sinistra della parete (in bianco e nero) e della *Sibilla* sulla metà sinistra della lunetta (a colori). REGGIORI 1968, p. s.n., invece pubblica la prima riproduzione in bianco e nero della metà destra della lunetta, senza sbilanciarsi in un'attribuzione.

<sup>7</sup> Capitolo 3.IV.

<sup>8</sup> Per gli stucchi e gli affreschi della campata di San Francesco: ASBSAEMi, schede OA 03/00030150-03/00030152, 03/00030155-03/00030157 (nelle schede OA 03/00030152, 03/00030155-03/00030157 il nome di Antonio Campi è aggiunto successivamente, a mano, nel campo "AUTORE"). Per gli stucchi e gli affreschi degli arconi di sinistra: ASBSAEMi, schede OA 03/00029889-03/00029890, 03/00029951-03/00029952 (una nota manoscritta aggiunta alla



della figura della chiave di volta della campata di San Francesco, segnala senza accettarla l'attribuzione ad Antonio degli affreschi della campata di San Francesco, mantenendo in un prudente anonimato quelli degli arconi.

Attingendo per la prima volta in maniera sistematica alla documentazione contabile della Fabbrica, in occasione della mostra *Omaggio a Tiziano* (1977) Giulio Bora ricostruisce, con qualche imprecisione cronologica ma in maniera sostanzialmente corretta, la successione degli interventi di Carlo Urbino in Santuario fra il 1557 e il 1566, assegnando al pittore la decorazione della campata di San Francesco e dei quattro arconi<sup>9</sup>. Secondo Bora, «succeduto a Calisto Piazza nella decorazione del deambulatorio, molto probabilmente [Carlo] iniziava con le storie bibliche che ornano le fasce superiori delle cappelle, al di sopra delle finestre e a fianco delle pale d'altare», identificate – scorrettamente – con le *fasse* menzionate in alcuni pagamenti. Piuttosto che nelle pale d'altare, «Carlo Urbino si mostra a San Celso ben più abile e inventivo nelle decorazioni delle volte e delle cappelle del deambulatorio, [...] e di tale estro fanno fede i numerosi disegni preparatori» attribuiti al pittore dallo stesso Bora.

Tre di questi, conservati alla Veneranda Biblioteca Ambrosiana di Milano (Cod. F 253 inf. nn. 1286, 1287, 1288) e allora privi di attribuzione<sup>10</sup>, sono collegati all'episodio del *Serpente di bronzo* affrescato sulla parete della campata di San Francesco, a sinistra della pala: «in particolare il n. 1287 [...] si avvicina maggiormente alla redazione finale», mentre «il disegno sul verso, che reca il n. 1288, presenta rapidi abbozzi e tra l'altro uno studio per una delle figure in primo piano».

Altri quattro fogli, conservati al Museo di Castelvecchio a Verona (invv. 12339/19,

---

scheda OA 03/00029889 segnala le novità emerse in seguito alla pubblicazione di BORA 1977a, p. 51); per gli stucchi e gli affreschi degli arconi di destra: ASBSAEMi, schede OA 03/00030089-03/00030090, 03/00030162-03/00030163.

<sup>9</sup> BORA 1977a, p. 51 (a p. 50 è riprodotta per la prima volta in bianco e nero la *Cacciata dall'Eden* affrescato sull'arcone confinante con la campata di San Paolo); G. Bora, in *Omaggio* 1977, pp. 81-82 (ill. alle pp. 80-82). Una sintesi di queste considerazioni è in BORA 1977b, pp. 70, 86 nota 67, dove l'affresco del *Serpente di bronzo* è riprodotto per la prima volta in bianco e nero (fig. 50a).

<sup>10</sup> Non credo sia scontato, come vorrebbe Bora, che, nonostante formato e tecnica siano analoghi, la *Strage degli innocenti* abbozzata in un altro foglio conservato alla Veneranda Biblioteca Ambrosiana di Milano (Cod. F 253 inf. n. 1289) sia «sicuramente ideata per questo ciclo, [ma] non fu poi realizzata»: G. Bora, in *Omaggio* 1977, p. 81, ill. a p. 80; BORA 1977b, pp. 70, 86 nota 67, fig. 50. I tre disegni preparatori per il *Serpente di bronzo* arrivano all'Ambrosiana nel 1841 dalla collezione di Federico Fagnani (vedi le schede relative nel catalogo on-line dei disegni della Biblioteca: <http://collections.library.nd.edu/2d498adc70/inventory-catalog-of-the-drawings-in-the-biblioteca-ambrosiana> (nn. 61-62, aggiornato al 5 maggio 2011).

12340/20, 12341/21, 12342/22) e allora assegnati a Felice Brusasorci<sup>11</sup>, sono riferiti invece ai gruppi di figure dipinti negli spazi triangolari degli arconi e a due delle storie veterotestamentarie – i cui soggetti sono tutti correttamente identificati da Bora – che decorano gli scomparti ovali e ottagonali degli stessi ambienti. In particolare: il foglio n. 12339/19 presenta sul recto «tre idee per la *Cacciata dal Paradiso terrestre* di cui venne realizzata la prima in alto a sinistra» mentre «in basso a sinistra il gruppo di *Adamo ed Eva con i figli* è invece, nell'affresco, invertito nelle pose», e dei sei gruppi di figure delineati sul verso «solo il secondo in alto a sinistra si avvicina a un particolare realizzato, quello a sinistra della scena con Adamo ed Eva»; il foglio n. 12340/20 presenta sei gruppi di figure, dei quali il primo in alto a sinistra «si riferisce al secondo arco di sinistra del deambulatorio [...] alla base del tondo centrale», il primo in alto a destra «al primo arco di sinistra, alla base dell'*Adamo ed Eva*», e i due a metà foglio «richiamano quelli affrescati a fianco della *Tentazione*»; il foglio n. 12342/22 presenta sul recto «alcuni [gruppi di figure che] possono essere ricondotti al secondo arco [...], a fianco della *Tentazione* e della *Cacciata*, come pure, sul verso, il gruppo di figure in alto a sinistra». Nessuno dei gruppi di figure abbozzati nel foglio 12341/21 risulterebbe invece correlabile a qualcuno di quelli poi effettivamente affrescati.

Concludendo la sua riflessione sui disegni di Castelvechio, Bora rileva che «dei numerosi studi schizzati su questi fogli solo pochi vennero realizzati dall'Urbino in San Celso, e neppure fedelmente», suggerendo poi che, data la numerazione progressiva che figura sugli stessi fogli, «c'è dunque da pensare che oltre a questi [...] ne dovessero esistere numerosi altri».

Sempre nel 1977, secondo Sergio Gatti, gli angeli affrescati da Carlo Urbino sulla volta della cappella Taverna in Santa Maria della Passione (1559-1562) rimanderebbero

---

<sup>11</sup> I quattro fogli, provenienti dalla collezione veronese di Andrea Monga, sono acquistati dal Museo nel 1911 (S. Marinelli, in *Museo* 1999, pp. 44-47, nn. 9-12) e pubblicati da T. Mullaly, in *Disegni* 1971, pp. 76-77 nn. 92-95 (ill. nn. 92-95), sotto il nome di Felice Brusasorci sulla scorta del confronto con uno studio preparatorio per la zona superiore della pala raffigurante la *Madonna in gloria con i tre Arcangeli* in San Giorgio in Braida a Verona (ante 1580), conservato in una collezione privata inglese, e con «un quinto disegno, chiaramente della stessa mano degli altri quattro di Castelvechio» passato in asta da Christie's il 9 dicembre 1955 (lotto n. 196) con un'attribuzione di Philip Pouncey allo stesso pittore veronese (T. Mullaly, in *Disegni* 1971, p. 76 n. 92, ill. n. 92). L'attribuzione a Brusasorci, categoricamente rifiutata da BALLARIN 1971, p. 118 nota 39, è riproposta nuovamente da L. Magagnato, in *Cinquant'anni* 1974, p. 78, nn. 45-48, fig. 66, che li vorrebbe «riconducibili al periodo della *Battaglia di Desenzano* della Loggia del Consiglio» commissionata a Felice nel 1595.

«puntualmente all'analogia e più o meno contemporanea decorazione della prima volta a sinistra del retrocoro di S. Maria presso San Celso: ugual disposizione, salvo un caso in cui si scambiano gli attributi ma non le figure, stesse espressioni indecise fra sorriso e lamento nel gran palpitare di lembi e di veli, a volte il ricorso, con lievi cambiamenti, allo stesso cartone»<sup>12</sup>.

Anacronisticamente nel 1990 Marco Bona Castellotti e Silvia Colombo pensano ancora che gli angeli sulla volta e le storie veterotestamentarie sulla parete della campata di San Francesco spettino ad Antonio Campi<sup>13</sup>, mentre nel 1998 Nicole Riegel, senza sbilanciarsi in valutazioni o commenti, pubblica però la maggior parte della documentazione d'archivio relativa a questo e agli altri interventi di Carlo Urbino in Santuario, nonché le prime – piccole – riproduzioni integrali in bianco e nero delle volte degli arconi<sup>14</sup>.

Nel 1999 Sergio Marinelli, commentando i quattro fogli di Castelvecchio e lo stile disegnativo di Carlo, rileva come «a questo primo livello magmatico e creativo sono evidenti più che mai le capacità compositive di Urbino, che sembrano poi attenuarsi a ogni successivo passaggio di elaborazione, fino ad annegare e sparire del tutto allo stadio dell'esecuzione pittorica», «tra disegno e pittura c'è uno iato incolmabile» causato dal limite di Carlo: non riuscire ad «oltrepassare il livello dello schizzo, anche se all'interno di esso il suo linguaggio è libero e felicissimo»<sup>15</sup>.

Segnalate tutte le corrispondenze fra disegni e affreschi individuate da Bora, Marinelli confessa di pensare che «in realtà [...] nessun gruppo è stato puntualmente trasposto in affresco e la varietà e la densità di combinazioni è tale che alcuni, più di altri, parzialmente collimano con le pitture». Piuttosto che come studi preparatori, i fogli con gruppi di figure sarebbero da considerare come «una catalogazione sistematica di pose e atteggiamenti sentimentali, come [se Carlo] volesse descrivere tutti i possibili rapporti, spaziali e psicologici, tra le tre figure: un catalogo come quello dei *Trionfi*, dei *Termini*, dei movimenti, dei punti di vista», i fogli si spiegano dunque come «riflessioni a variazione quasi automatica a partire dalla base, forse ormai scontata e inconscia per un manierista come Urbino, delle vele e lunette affrescata da Michelangelo con i *Progenitori* a Roma sulla Volta Sistina», un tema da spiegare «più [con] una scelta formale del pittore che [con] una esigenza teologica dei committenti», come «un archetipo figurativo e fors'anche psicologico, attorno a cui

---

<sup>12</sup> GATTI 1977, p. 101.

<sup>13</sup> M. Bona Castellotti, S. Colombo, in BIFFI 1704-1705, p. 43, nota 210.

<sup>14</sup> RIEGEL 1998, figg. 111, 113-116.

<sup>15</sup> S. Marinelli, in *Museo* 1999, pp. 44-47, nn. 9-12.

L'artista gira con insistente ossessione», «situazioni umanamente convincenti, spesso di commovente tenerezza, continuamente variate come i momenti di una sola storia, un solo racconto che torna sempre su se stesso».

Nel 2005 Giuseppe Cirillo identifica correttamente le *fasse* menzionate nei documenti con gli arconi, sbagliando però comunque la seriazione cronologica degli interventi di Carlo, per cui gli affreschi della campata di San Francesco sarebbero realizzati fra il 1558 e il 1560, gli arconi di destra alla fine del 1559 e quelli di sinistra nel 1562<sup>16</sup>.

Per quanto riguarda la campata di San Francesco, «in mancanza di pagamenti specifici» Cirillo suggerisce «che sia stato Urbino a realizzare di persona gli elementi» in stucco, gli affreschi della volta e della lunetta «rivisitando la composizione esuberante e la varietà delle fisionomie spiritose che avevano caratterizzato il gioioso manierismo milanesizzato della pala con l'*Assunzione* di poco precedente», mentre le due storie veterotestamentarie sulla parete «mostrano alcune delle scadenti abbreviature notate negli scomparti della cappella dell'Assunta». Ai disegni dell'Ambrosiana, Cirillo aggiunge in quest'occasione quello preparatorio per la *Sibilla* affrescata sulla metà destra della lunetta, conservato in una collezione privata di Crema<sup>17</sup>.

Ribadendo il legame fra la decorazione degli arconi – positivamente «variegati» con «una serie di gruppetti famigliari, identificati come gli *Antenati di Cristo*» o come «*de Famiglie dei Progenitori*» – e i fogli di Castelvecchio, Cirillo si domanda se Carlo «in relazione a questo incarico particolare [...] potesse aver predisposto un vero e proprio codice repertoriale», segnala infine la dipendenza della figura di Eva affrescata nell'episodio del *Peccato originale* da quella dipinta da Raffaello in uno degli scomparti della volta della Stanza della Segnatura (1508-1511).

\*

L'impaginazione a stucco della volta della campata di San Francesco, che dev'essere portata a termine prima che Carlo Urbino e suo fratello Zaccaria comincino ad essere pagati per la realizzazione degli affreschi e delle dorature, spetta sicuramente allo stesso

---

<sup>16</sup> CIRILLO 2005, pp. 44-45.

<sup>17</sup> Il disegno è pubblicato, illustrato e attribuito a Carlo Urbino da RUGGERI 1977, pp. 113, 109 fig. 11, che segnala la precedente attribuzione a Gian Giacomo Barbelli e non individua il rapporto con l'affresco.

stuccatore attivo nel 1555-1557 nelle campate di Sant'Agostino e di Santa Maria Assunta<sup>18</sup>. La figura della chiave di volta – identificabile con San Francesco d'Assisi<sup>19</sup> – è infatti analoga per dimensioni, rapporto spaziale con il tondo che la contiene, definizione dei volumi e dei tratti fisiognomici, con quelle delle altre due volte. Rispetto a queste sembra leggermente migliorata la qualità della modellazione, riscontrabile per esempio nelle testine d'angelo che circondano la chiave di volta, e pur risultando ancora conforme il repertorio decorativo impiegato nelle cornici, grazie all'accorgimento di fiori e foglie inseriti nei punti di incontro non si verificano più sovrapposizioni e incastri maldestri. L'elemento più interessante e inaspettato dell'apparato di stucchi di questa campata è sicuramente costituito dalle figure di arpie – due maschili e due femminili, alternate – inserite in corrispondenza dei peducci: tutte accovacciate su una mensola e dotate di una foglia che ne copre la zona pubica, quelle maschili dotate di barba e di un medaglione con una testa grottesca alata, quelle femminili di un diadema e di un pendente composto da cinque elementi circolari disposti a croce.

Nella zona superiore della parete, sotto la cornice marcapiano e ai lati della *Resurrezione* di Antonio Campi (1560)<sup>20</sup>, la stessa incorniciatura dipinta da Carlo sulle pareti delle campate di Santa Maria Assunta e di San Gregorio Magno – composta da ghirlande monocrome, dischetti, testine femminili e due figure di ignudi color bronzo oggi quasi completamente nascoste dalla cornice della pala d'altare<sup>21</sup> – inquadra due episodi veterotestamentari concitati e affollati che prefigurano il sacrificio di Cristo, il *Serpente di bronzo* (Numeri, 21:4-9) a sinistra e *Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia* (Esodo, 17:3-6) a destra. L'esame dei disegni preparatori per il primo episodio rende ancora più palese la dipendenza dalla scena affrescata da Carlo da quella dipinta da Michelangelo in uno dei quattro pennacchi della volta della Cappella Sistina (1511-1512): identiche sono la suddivisione in due metà, con i salvati a sinistra e i puniti a destra, e la trovata della “pioggia

---

<sup>18</sup> Scheda 7.

<sup>19</sup> L'unica obiezione all'identificazione con San Francesco sarebbe l'assenza delle stimmate sui dorsi delle mani, elemento che credo fosse realizzato tramite la policromia e del quale si potrà recuperare traccia solamente in occasione di un futuro restauro della volta.

<sup>20</sup> Scheda 12.

<sup>21</sup> Due preziosi negativi fotografici conservati in CAFMi, A 19527; A 19533, mostrano rispettivamente la zona superiore sinistra e destra della parete della campata, priva però della pala d'altare: questo permette di esaminare la decorazione retrostante, il sistema di attaccaglia del quadro e forse anche di intuire il profilo del coronamento della cornice originale della *Resurrezione*. Per un documento analogo relativo alla campata di San Paolo: Scheda 3.

di serpenti”; analoghi gli atteggiamenti e le pose delle figure, mai però riproposte da Carlo senza variazioni rispetto al modello. Come per i disegni preparatori della *Circoncisione di Ismaele* per la campata di Santa Maria Assunta, anche in questo caso la freschezza si congela nella traduzione ad affresco, e il foglio più vicino al risultato finale – il n. 1287 – presenta un’idea per lo sfondo più ricca di quella poi effettivamente realizzata, con un profilo montuoso sulla sinistra e un albero a destra.

La lunetta ospita, entro una finta cornice di pietra rossa analoga a quella di tutte le altre lunette del deambulatorio, due figure di *Sibille* dotate di tabelle con iscrizioni latine che traducono due passi del vaticinio attribuito alla Sibilla Eritrea da Lattanzio nelle *Divinae Institutiones* (304-313 circa)<sup>22</sup>, relativi alla flagellazione e alla coronazione di spine, contenuto sottolineato dal gesto delle *Sibille* stesse che con una mano indicano la volta all’osservatore. Come sempre, anche nel caso della *Sibilla* di sinistra, il risultato finale ad affresco non regge il confronto con la libertà di tratto e l’armonia della figura del disegno preparatorio. Tuttavia è necessario ammettere come, rispetto alle Sibille affrescate sulla volta della campata di Sant’Agostino o alla figura della Vergine sulla pala dell’*Assunzione* per la campata di Santa Maria Assunta, in questo caso, sia nella *Sibilla* di destra che in quella di sinistra, i panneggi risultino più morbidi e le pieghe meno insistite e rigide, merito forse anche di una maturazione della tecnica pittorica, rilevabile dal ricorso al tratteggio, ora più evidente rispetto alle campate precedenti.

Sulla volta, entro ciascuno degli otto campi, è rappresentata una figura di giovane angelo aptero sospeso in volo contro il fondo oro, recante uno o più simboli della Passione: la croce con il *titulus crucis*; i tre chiodi e il martello; il mantello e la canna; la corona di spine; la veste; la lancia e la canna con la spugna imbevuta di aceto; la colonna e le corde; il flagello, le corde e il fascio di verghe. Concordo con Francesco Frangi e Mina Gregori (1993) nel ritenere gli affreschi della volta della cappella del transetto meridionale della Cattedrale di Monza, commissionata a Giuseppe Meda e Giuseppe Arcimboldo nel 1556 e certamente conclusa entro il 1559, un «precedente per Carlo Urbino in Santa Maria della Passione [1559-1562], nonché per il Peterzano alla Certosa di Garegnano [1578-1582]», ma vorrei

---

<sup>22</sup> Sottolineo che il testo di Lattanzio costituisce senza dubbio la fonte a monte delle iscrizioni, ma non saprei dire di preciso da quale delle tante riprese e rielaborazioni successive attinga Carlo, o chi per lui. Nel Cinquecento queste profezie sono ormai diffuse in testi – nei quali non sempre è indicata una corrispondenza fra vaticinio e sibilla, o non sempre lo stesso – le cui differenze suggeriscono cautela nell’identificazione delle *Sibille* in mancanza di iscrizioni che ne indichino esplicitamente i nominativi, come accade per esempio sulla volta della Cappella Sistina.

fare due precisazioni: anzitutto credo sia lecito supporre che la volta di Monza sia realizzata prima o in parallelo a quella del Santuario dal momento che qui – a differenza che nella successiva volta della cappella Taverna in Santa Maria della Passione – Carlo non sembra risentire ancora del modello proposto da Meda e Arcimboldo; in secondo luogo, è doveroso rilevare come a Garegnano Peterzano non faccia riferimento solamente alla volta di Monza ma anche quella di Santa Maria presso San Celso, dove del resto è attivo anche lui, prima di Garegnano: mi pare abbastanza evidente guardando le torsioni – irreperibili a Monza – che caratterizzano l'angelo che regge la scala, quello che regge il flagello e il fascio di verghe, e quello che regge la lancia e la spugna<sup>23</sup>.

Le volte degli arconi aperti ai lati delle campate dei tiburietti sono tutte organizzate secondo un'impaginazione tripartita, identica a coppie nelle forme delle cornici e del repertorio decorativo impiegato: quelli confinanti con il deambulatorio, più semplici, presentano al centro un campo circolare e a ciascun estremo un campo ottagonale, le cornici sono caratterizzate da un motivo a mazzi di fiori uniti l'uno all'altro da un nastro; quelli rivolti verso le navate laterali sono invece più ricchi, presentano anch'essi un campo circolare al centro mentre quelli agli estremi hanno forma ovale, le cornici invece presentano lo stesso motivo impiegato nei due arconi rivolti al deambulatorio alternato però ad altri elementi floreali – fiori singoli, una ghirlanda con due fiori alle estremità e un motivo simile all'*anthemion* con due fiori dal lungo gambo affrontati – e a testine di angelo. Solamente gli stucchi dell'arcone posto fra il tiburietto meridionale e la quarta campata della navata destra presentano alcune variazioni che interrompono la monotonia della seriazione, due uccelli inseriti fra gli elementi vegetali del giro più esterno del tondo centrale. Tutte le cornici invece presentano ancora, oltre a tracce di doratura in corrispondenza degli elementi in rilievo, anche qualche brano della decorazione a fiorellini rossi con gambi e foglie verdi che doveva ricoprire tutte le zone piane, spiccando contro il fondo bianco.

I quattro campi circolari, al centro degli arconi, simulano tutti un finto oculo prospettico occupato da un angioletto in volo recante un cartiglio, nessuno dei quali sembra conservare tracce di iscrizioni.

I campi ottagonali e ovali contengono invece otto storie veterotestamentarie, narrativamente precedenti a quelle delle pareti del deambulatorio: la *Creazione degli astri*

---

<sup>23</sup> F. Frangi, in *Pittura* 1993, p. 269; GREGORI 1993, p. XVIII. Devo ringraziare Lorenzo Napodano per avermi segnalato la somiglianza fra le volte di Santa Maria presso San Celso e della Certosa di Garegnano.

(Genesi, 1:14-19) e la *Creazione degli animali* (Genesi, 1:20-25) sull'arcone fra la navata destra e il tiburietto meridionale; la *Creazione dell'uomo* (Genesi, 2:7) e la *Creazione della donna* (Genesi, 2:21-22) sull'arcone fra il tiburietto meridionale e il deambulatorio; il *Peccato originale* (Genesi, 3:6) e la *Cacciata dall'Eden* (Genesi, 3:23) sull'arcone fra il deambulatorio e il tiburietto settentrionale; *I progenitori. Adamo ed Eva con Caino e Abele* (Genesi, 4:1-2) e *Caino uccide Abele* (Genesi, 4:8) sull'arcone fra il tiburietto settentrionale e la navata sinistra.

I campi liberi che circondano gli oculi centrali e le storie veterotestamentarie, dodici per arcone, ospitano invece una *Famiglia* ciascuno, per un totale di quarantotto famiglie rappresentanti gli *Antenati di Cristo*, un tema iconografico rielaborato a partire dal più antico *Albero di Iesse* da Michelangelo appositamente per la decorazione delle lunette della Cappella Sistina (1508-1512), cui Carlo Urbino fa senza dubbio riferimento. La fonte letteraria, cui attinge Michelangelo, è quello della genealogia di Gesù elencata nel primo capitolo del Vangelo di Matteo, pericope della festa della Natività di Maria, dato che suggerisce un'interpretazione in chiave mariana, adeguato alla dedicazione sia della cappella romana che del santuario milanese<sup>24</sup>. Diversamente che nella Sistina invece, la mancanza di iscrizioni non permette qui di identificare i singoli *Antenati*, il cui numero totale eccede quello delle quaranta generazioni elencate da Matteo e rappresentate da Michelangelo. Come Carlo e prima di lui, anche Michelangelo «aveva [avuto] bisogno di una serie di gruppi, una serie di “sacre famiglie”, da variare all'infinito» ma «da tenere in ombra» – «oscurità umana degli Antenati di Cristo» – nell'economia generale dell'ambiente da decorare, una serie di «“sacre famiglie” in letargo, quasi fossero le larve della Sacra famiglia che nascerà da loro», grazie alla quale dare libero sfogo ad «un intellettualistico amore per l'introvabile e l'inedito», alla caricatura e al «capriccio grottesco»<sup>25</sup>. Nonostante le necessità analoghe però, Carlo non riesce neanche lontanamente ad eguagliare gli «incredibili ricuperi di paleostoria biblica a forza di sarcasmi e blasfemia» che Roberto Longhi (1953) ammira nelle lunette della Sistina<sup>26</sup>, sebbene le piccole dimensioni gli consentano almeno di mantenere un livello qualitativo alto, aderente – talvolta qui, con più freschezza del solito – ai modelli dei disegni di Castelvécchio, con i quali è effettivamente possibile individuare corrispondenze precise.

---

<sup>24</sup> L'interpretazione mariana del tema iconografico degli *Antenati di Cristo*, già suggerita da HARTT 1989, p. 6, è dettagliatamente illustrata da DE FIORES 2010, pp. 107-153.

<sup>25</sup> BELLOSI 1970, pp. 27, s.n.

<sup>26</sup> LONGHI 1953, p. 59.



Chiusa la fase di sovrapposizione con la bottega di Calisto e rimasto l'unico pittore attivo nella decorazione degli ambienti del Santuario, Carlo manifesta un'ispirazione michelangiotesca che sembra oltrepassare il livello del semplice citazionismo – gli ignudi bronzei delle cornici delle storie veterotestamentarie, l'episodio del *Serpente di bronzo*, la monumentalità delle *Sibille*, il tema iconografico degli *Antenati di Cristo* – adombrando piuttosto l'intenzione di costruire un vero e proprio “sistema di immagini” che, collegando fra loro tutte le superfici affrescate, sia capace di unificare tanto il piano narrativo quanto quello della rappresentazione. Sia che Carlo cerchi veramente il confronto, sia che si tratti una semplice strizzata d'occhio, comunque si consideri il problema insomma, la Sistina risulta essere un modello insieme imprescindibile e insieme irraggiungibile: bisognerà allora trovare il modo di chiarire cosa succede effettivamente a Roma attorno alla pubblicazione del *Trattato di Scientia d'arme* di Camillo Agrippa (1553).



Fig. 1 Bottega di Carlo Urbino (Bartolomeo de Conti?), Stucchi e affreschi della volta della campata di San Francesco, 1557-1558  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di San Francesco



Fig. 2 Bottega di Carlo Urbino (Bartolomeo de Conti?), *San Francesco*, 1557-1558  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di San Francesco



Figg. 3-6 Bottega di Carlo Urbino (Bartolomeo de Conti?), *Arpie*, 1557-1558  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di San Francesco



Figg. 7-8 Carlo Urbino, studi preparatori per il *Serpente di bronzo*, 1557-1558  
Milano, Biblioteca Ambrosiana, Cod. F 254 inf. n. 1286; 12687



Figg. 9-10 Carlo Urbino, *il Serpente di bronzo* e *Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia*, 1557-1558  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di San Francesco



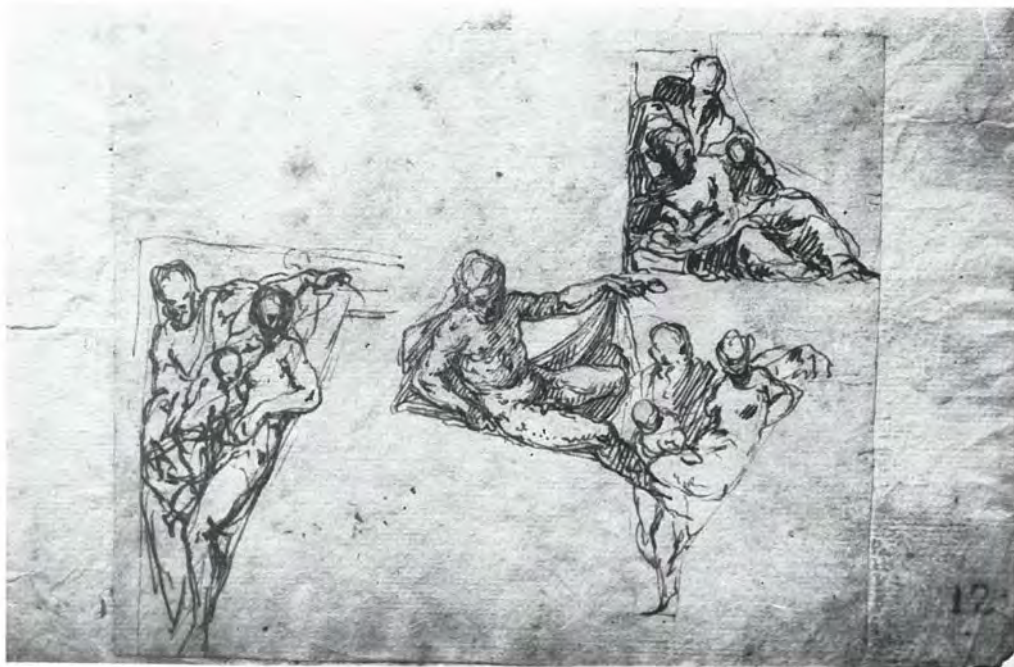
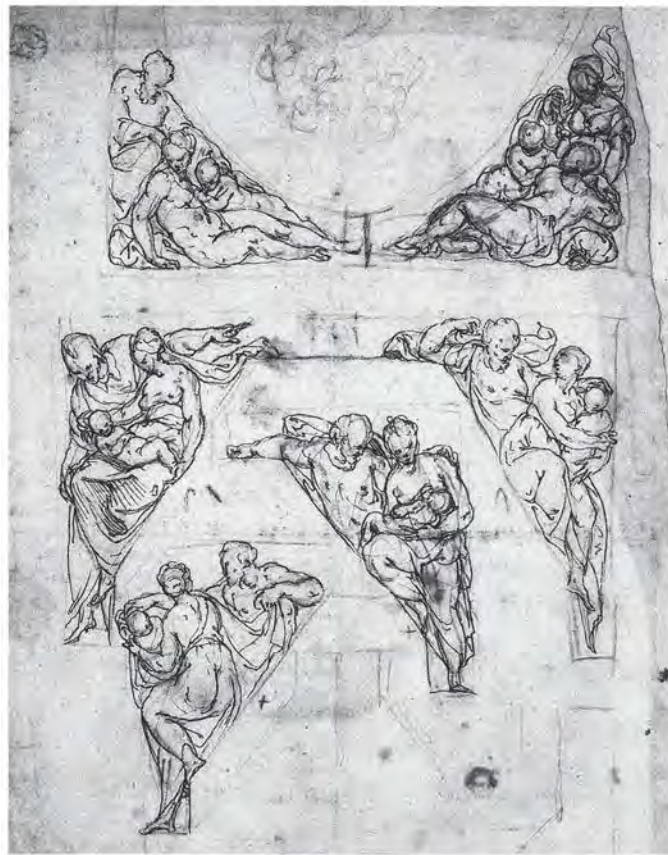
Figg. 11-12 , 14 Carlo Urbino, *Sibille* e cartiglio con la data MDLVIII, 1557-1558  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di San Francesco

Fig. 13 Carlo Urbino, studio preparatorio per una *Sibilla*, 1557-1558  
Crema, collezione privata



Figg. 15-18 Carlo Urbino, studi preparatori per *I progenitori. Adamo ed Eva con Caino e Abele, la Cacciata dall'Eden* e gli *Antenati di Cristo*, 1557-1558  
Verona, Museo di Castelvecchio, inv. 12339/19 recto e verso; 12342/22 recto e verso





Figg. 19-20 Carlo Urbino, studi preparatori per gli *Antenati di Cristo*, 1557-1558  
Verona, Museo di Castelvecchio, inv. 12340/20; 12341/21



Figg. 21-22 Carlo Urbino, Stucchi e affreschi degli arconi settentrionali, 1557-1558  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, arconi settentrionali



Figg. 23-24 Carlo Urbino, Stucchi e affreschi degli arconi meridionali, 1557-1558  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, arconi meridionali



Figg. 25-28 Carlo Urbino, *Creazione degli astri*, *Creazione degli animali*, *Creazione dell'uomo* e *Creazione della donna*, 1557-1558

Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, arconi meridionali



Figg. 29-32 Carlo Urbino, *Peccato originale, Cacciata dall'Eden, I progenitori. Adamo ed Eva con Caino e Abele e Caino uccide Abele*, 1557-1558  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, arconi settentrionali



Figg. 33-34 Carlo Urbino, *Antenati di Cristo*, 1557-1558  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, arconi settentrionali e meridionali

**Carlo Urbino**

Crema; documentato dal 1553 – Crema, dopo il 20 marzo 1585

**Stucchi e affreschi della cappella dell'Assunzione e del tiburietto settentrionale**

1558-1561

stucchi e affresco

- lunetta, a destra, sulla tabella: MELIVS EST / MIIHI IN/CIDERE / [I]N M[A]NVS /  
(HO)[MI]NIS / [Q]VAM / [PEC]CARE IN / CO[N]SPECTV / DOMINI (Daniele, 13:23)

Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, cappella dell'Assunzione e tiburietto settentrionale

Mentre Carlo Urbino è ancora impegnato alla campata di San Francesco<sup>1</sup>, suo fratello Zaccaria risulta attivo per la decorazione della cappella dell'Assunzione, forse già a partire dal giugno del 1558, e sicuramente dall'ottobre seguente, quando comincia a ricevere consegne di foglia d'oro «per adorar la capela del tiburietto»<sup>2</sup>. A queste date gli stucchi della cappella devono essere già stati realizzati, mentre è probabile che quelli del tiburietto settentrionale, antistante alla cappella, siano portati a termine in un secondo momento, anche se di poco successivo, le consegne di «foyette d'oro per il tiburietto», fornite da Benedetto da Casate, sono infatti registrate con certezza solo a partire dall'aprile del 1560<sup>3</sup>. Carlo comincia a dipingere in quest'area del Santuario forse già nel marzo del 1559, concludendo i lavori sicuramente entro il 14 agosto 1561, quando riceve l'ultimo di una serie di pagamenti scalati lungo il triennio appena trascorso per un totale di 833 lire, delle quali solamente le ultime 165 lire sono specificatamente versate «per havere dipinto il tiburietto verso la sacrestia»<sup>4</sup>. Nessuna voce di pagamento dei libri contabili della Fabbrica registra interventi esplicitamente legati alla decorazioni pittorica della cappella

---

<sup>1</sup> Scheda 9.

<sup>2</sup> Regesto, docc. 58, 63, 65.

<sup>3</sup> Regesto, doc. 73.

<sup>4</sup> Regesto, docc. 69, 73, 76, 82.

dell'Assunzione: gli affreschi spettano però a Carlo, ed è ragionevole supporre che siano realizzati nell'arco di questi stessi quattro anni.

Dal momento che a queste date non risultano istituite cappellanie alla cappella del tiburietto settentrionale<sup>5</sup>, è fuor di dubbio che Carlo – affiancato da Zaccaria e probabilmente dallo stesso stuccatore che collabora con lui a partire dal 1556 – prosegua la propria attività al servizio diretto della Fabbrica.

Bisogna aspettare il 9 luglio 1600 perché il patronato della «capella posta nella chiesa di Nostra Signora vicino la sacristia» sia concesso a Giorgio Secco, conte di Mozzanica, «poiché egli l'havrebbe dotata conforme a quello fosse statto conveniente, sì di messa quotidiana quando di mercede per il sacerdote, quale in perpetuo havesse celebrato, et anco di quanto fosse stato espediente et necessario circa detta celebratione»<sup>6</sup>. È a lui che spetta la commissione dell'*Assunzione* di Camillo Procaccini (1603 circa), definita nel 1621 come l'«ancona di questa chiesa qual è nella capella della Santissima Assontione, fatta far dal quondam signor conte Giorgio Secco»<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Concordo con RIEGEL 1998, p. 127, nota 9, nell'identificare l'«altare novo dove hera la porta de le heremite» – per il quale nel 1532 un certo «maestro Giorgio pentore» dipinge «una Madonna in Asumptione suxo una tilla nigra» (RIEGEL 1998, p. 407, doc. 1532, 7.9) – con quello della cappella dell'Assunzione. Questo «altare novo» ne sostituiva probabilmente uno precedente, dedicato a Santa Caterina: RIEGEL 1998, pp. 64-67; per le attestazioni cinquecentesche dell'altare: RIEGEL 1998, p. 117, nota 39, che non sembra però rilevare l'esistenza di un romitaggio femminile nei pressi del Santuario – dal quale proviene logicamente il nome dell'altare – documentato già negli anni Novanta del Quattrocento (RIEGEL 1998, pp. 338, 341-342, 344, docc. 1493, 27.2 e 14.10, 1494, 4.3 e 20.11).

<sup>6</sup> Regesto, doc. 121. Giorgio Secco, figlio di Antonio, marito di Andronica Comnena (GUAZZO 1587, p. 418) e padre di Antonio Secco Comneno, è conte di Mozzanica (ottiene la giurisdizione nel 1593 e l'inf feudazione nel 1613: ALBINI 1987, pp. 41-48), fabbricatore di San Lorenzo Maggiore dal 1589 (incarico per il quale intrattiene rapporti stretti e corrispondenza con il cardinale Federico Borromeo: REPISHTI 2008, pp. 69-74), membro del Consiglio dei Sessanta dal 1597 (ARESE 1958, pp. 67, 70, 102), deputato alla Fabbrica del Duomo dal 1598 (*Annali* 1877-1885, IV, pp. 324, 333, 337; V, pp. 4, 10, 60, 65, 86) e Giudice delle strade nel 1604 (CAVAZZI DELLA SOMAGLIA 1653, p. 782), nonché fondatore del monastero delle Cappuccine in Santa Maria di Loreto a Porta Vercellina nel 1620 (RIVOLTA 1656, pp. 548-547). Secondo la tradizione, è lui l'uomo inginocchiato in primo piano nella tela raffigurante *San Carlo Borromeo benedicente un gruppo di fedeli* conservata nella parrocchiale di Mozzanica: F. Cavalieri, in ALBINI 1987, pp. 92-93 (con una buona illustrazione a colori).

<sup>7</sup> Regesto, docc. 123-124, 126, 138. Secondo M. Rosci, in *Mostra* 1964, pp. 48-49, l'*Assunzione* di Camillo – di un'«inerzia “senza tempo”» – e l'intera cappella sarebbero da datare al 1603 «in forza di documenti» non meglio specificati, proposta accolta da tutti a partire da WARD NEILSON 1979, pp. 41-42 n. 53. Segnalo però che la pala è praticamente assente nella bibliografia più recente sul pittore: *Camillo* 2007; D'ALBO 2016.



\*

Nelle guide della città di Milano e del Santuario gli affreschi della cappella dell'Assunzione e del tiburietto settentrionale sono inclusi fra le «varie pitture molto riguardevoli lavorate per le mani de più eccellenti maestri di tal professione» prive di attribuzione e generalmente ignorate dai visitatori a favore delle pale d'altare<sup>8</sup>. L'unico a sbilanciarsi in un'attribuzione per gli affreschi della cappella è padre Francesco Maggi (1951) – seguito poi da Ferdinando Reggiori (1968) e da una guida anonima del Santuario del 1981 – che li attribuisce come la pala a Camillo Procaccini<sup>9</sup>.

Restaurati da Pinin Brambilla Barcilon nel 1956-1958<sup>10</sup>, gli affreschi della lunetta della cappella sono attribuiti da Emma Spina Barelli (1959) a Giovanni Battista Crespi detto il Cerano: «opera questa, per tipologia e clima emotivo, già dentro l'ambito della sensibilità ceranesca e che una iniziale autonomia di linguaggio distingue abbastanza da quelle del Maestro [Camillo] Procaccini»<sup>11</sup>.

Nel 1964 Marino Ronchi, che pubblica le prime illustrazioni in bianco e nero e a colori, individua i personaggi della lunetta come «figure di Virtù», mentre sulla volta, «limitata da ricche cornici in stucco» riconosce la presenza di «scene bibliche. Di impianto grandioso le prime, condotte con larghe note di color bigio su fondo verde scuro, sentitamente naturali, lontane cioè dal naturalismo accademico in cui il pittore bolognese [Camillo Procaccini] cala spesso le sue forme e memorie non scarse dei precedenti affreschi eseguiti [...] a Piacenza; elegantemente miniate a colori chiari su fondo dorato le seconde, costrette nei limiti di piccole superfici»<sup>12</sup>.

Nelle schede OA compilate da Elisa Bertoldi nel 1976 lo stato degli stucchi e degli affreschi variano già pericolosamente dal «discreto» del tiburietto, al «mediocre» della

---

Giorgio Secco ha sicuramente modo di conoscere sia Camillo che Giulio Cesare Procaccini in Duomo, a causa del suo impegno per la Fabbrica (per il secondo dei due fratelli, in particolare, sottoscrive un mandato di pagamento nel 1599: BERRA 1991, p. 116 doc.96).

<sup>8</sup> MORIGIA 1594, p. 13; Appendice 2, Navata sinistra – 6<sup>a</sup> campata (tiburietto settentrionale e cappella dell'Assunzione); Capitolo 1.II.

<sup>9</sup> MAGGI 1951, p. 190; REGGIORI 1968, p. 52; *Santa Maria* 1981, p. s.n.

<sup>10</sup> Capitolo 3.VI.

<sup>11</sup> E. Spinelli Barelli, in *Disegni* 1959, p. 52 n. 11.

<sup>12</sup> RONCHI 1964, pp. s.n., la metà sinistra della lunetta è illustrata a colori, quella destra in bianco e nero, mentre della voltina sono pubblicati sia l'insieme in bianco e nero che un dettaglio a colori.

lunetta fino al «pessimo» della voltina della cappella<sup>13</sup>. A differenza di questi ultimi, che la Bertoldi mantiene nell'anonimato, quelli della lunetta sono attribuiti dubitativamente a Camillo Procaccini, mentre quelli del tiburietto spetterebbero a Calisto Piazza.

È merito di Giulio Bora, in occasione della mostra *Omaggio a Tiziano* (1977), aver restituito a Carlo Urbino la realizzazione degli affreschi della cappella e del tiburietto, dei quali, grazie a una prima ricognizione della documentazione contabile della Fabbrica, è in grado di fissare anche il termine *ante quem* al 1561<sup>14</sup>.

Non essendo aggiornata sulle ultime scoperte, nel 1979 Nancy Ward Neilson – commentando gli affreschi della lunetta – osserva che «the Sibyls, consistently given to Camillo, present another problem. They are in such poor condition and so heavily and clumsily repainted that only the design may have been Camillo's»<sup>15</sup>.

Nel 1998 Nicole Riegel, che non si sbilancia sul versante attributivo, pubblica la maggior parte della documentazione d'archivio relativa a questo e agli altri interventi di Carlo Urbino in Santuario, nonché le prime – piccole – riproduzioni integrali in bianco e nero delle volte degli arconi<sup>16</sup>.

Giuseppe Cirillo (2005) attribuisce a Carlo la decorazione di entrambi i tiburietti, caratterizzati dalla «scansione geometrica dell'invadente quadratura a stucco» che «fa rammentare il gusto classicista imposto da Giulio Romano a Mantova, specialmente quello sublime di Perino del Vaga a Genova. Senza cedere alla tentazione di adottare facili motivi a grottesca, Urbino colmava gli spazi variatissimi nei fondi con una miriade di figurine, apponendo negli ottagoni e nei tondi mediani mezzibusti maschili e femminili»<sup>17</sup>.

Per quanto riguarda la decorazione della cappella – che «dovrebbe collocarsi fra quell'anno [1563] e il 1566, vista anche la regolarità con cui [Carlo] appariva stipendiato sul libro mastro» – «adeguandosi al lavoro antecedente di Callisto Piazza nella cappella dirimpettaia [di San Rocco], il cremasco realizzava nello scomparto centrale della volticella una *Figura su biga*; a sinistra *Sansone e Dalila*, *Sansone con le porte di Gaza* e *Sansone che demolisce il tempio*; a destra *Giuseppe e la moglie di Putifarre*, *Giuseppe in carcere che interpreta i sogni* e una storietta

---

<sup>13</sup> Per gli stucchi e gli affreschi della cappella dell'Assunzione: ASBSAEMi, schede OA 03/00029900-03/00029902. Per gli stucchi e gli affreschi del tiburietto settentrionale: ASBSAEMi, schede 03/00029892-03/00029893.

<sup>14</sup> G. Bora, in *Omaggio* 1977, p. 81 nn. 43-44.

<sup>15</sup> WARD NEILSON 1979, pp. 41-42 n. 53, fig. 128 (riproduzione in bianco e nero della lunetta).

<sup>16</sup> RIEGEL 1998, figg. 111, 113-116.

<sup>17</sup> CIRILLO 2005, p. 44.

analoga, anch'essa danneggiata dall'umidità. Nella lunetta compaiono *Due Sibille con quattro putti e un ignudo*, particolarmente vicine al possente stile “romanista” delle ante d'organo in Santa Maria della Passione»<sup>18</sup>.

Nel 2009 gli affreschi della cappella sono restaurati una seconda volta da Paola Zanolini<sup>19</sup>.

\*

L'incorniciatura di stucchi del tiburietto settentrionale e della cappella dell'Assunzione è sostanzialmente identica a quelle degli ambienti corrispondenti realizzati da Andrea de Conti nel 1553<sup>20</sup>, fatto salvo per alcune leggere differenze: la fascia rialzata sulla quale poggia il motivo delle perline, la modellazione degli elementi vegetali e delle testine d'angelo.

Nei campi circolari e ottagonali al centro di ciascuna vela del tiburietto Carlo Urbino dipinge busti femminili e maschili, sulla falsariga di quelli realizzati da Calisto Piazza nel 1553-1554 al tiburietto meridionale<sup>21</sup>. All'assortimento di puttini e grottesche, Carlo preferisce però un repertorio composto di figure umane: uomini e donne semidistesi accompagnati da puttini – che in alcuni casi sembrerebbero identificabili come *Allegorie*<sup>22</sup> – negli spazi a forma di tabella, mentre gli spazi liberi di minori dimensioni sono riempiti con ignudi, coppie di amanti e personaggi che parrebbero essere profeti e sibille.

Anche l'impostazione della lunetta della cappella risente del modello di Calisto, quantomeno per il basamento di pietra su due livelli, sui quali sono posizionate le figure, e per le due tende verdi dello sfondo. Eccezionalmente scompare qui la finta cornice in pietra rossa che accomuna tutte le lunette del deambulatorio, mentre è ancora visibile, in basso al centro, la profilatura dipinta che ricalca, in dimensioni minori, l'arco della lunetta stessa, a circoscrivere la zona da lasciare libera per il posizionamento della pala d'altare<sup>23</sup>.

---

<sup>18</sup> CIRILLO 2005, p. 54-55.

<sup>19</sup> ASBSAEMi, 13/408 B.

<sup>20</sup> Scheda 2.

<sup>21</sup> Scheda 6.

<sup>22</sup> In particolare, una figura femminile con il crocefisso e il calice con l'ostia potrebbe essere identificata come un'allegoria della *Fede*.

<sup>23</sup> Lo stesso elemento doveva probabilmente figurare sulla lunetta della cappella di San Rocco: Scheda 6.

Agli estremi della lunetta, sul livello più basso del basamento di pietra, sono sedute due figure femminili: a sinistra *Giuditta*, la mano destra appoggiata sull'elsa della spada, il piede sinistro scostato a mostrare la testa mozzata di Oloferne e la testa rivolta verso l'alto, oltre la sua stessa spalla, a guardare il volume aperto – le cui scritte sono finte – retto da un putto; a destra *Susanna*, la mano sinistra portata al petto per coprire il seno e la destra protesa a sorreggere una tabella sulla quale è iscritta una frase pronunciata dalla stessa nel libro di Daniele, che un putto indica all'attenzione dell'osservatore. Al centro, sul livello più alto, altri due putti scostano le tende verdi per far spazio ad *Eliseo* – calvo, come racconta il *Libro dei Re* (2 Re, 2:23) – che si protende per guardare *Elia*, suo maestro, raffigurato nel campo centrale della voltina mentre ascende al cielo sul carro di fuoco (2 Re, 2:11-12). I campi minori della voltina presentano a destra tre episodi della storia di Sansone – *Sansone scardina le porte di Gaza* (Giudici, 16:3), *Dalila taglia i capelli a Sansone* (Giudici, 16:19) e *Sansone fa crollare il tempio dei Filistei* (Giudici, 16:30) – e a sinistra tre di quella di Giuseppe – *Giuseppe e la moglie di Putifarre* (Genesi, 39), *Giuseppe interpreta i sogni dei suoi compagni di cella* (Genesi, 40) e *Giuda si offre al posto di Beniamino come prigioniero di Giuseppe* (Genesi, 44).

Credo che il versetto di Daniele iscritto sulla tabella dipinta sulla lunetta possa essere assunto come *trait d'union* tra i diversi personaggi veterotestamentari, tutti accomunati – volontariamente o involontariamente – dall'essere stati preda dei propri nemici ai fini dell'attuazione della Provvidenza.

Nella sua ultima prova ad affresco, tra quelle sopravvissute in Santuario<sup>24</sup>, Carlo si dimostra ancora una volta più versato per l'invenzione e la variazione che dotato di abilità da frescante, oltre che interessato a collegare fra loro i diversi piani della rappresentazione, come già attestato in particolare nella decorazione della campata di San Francesco (1557-1558)<sup>25</sup>, forse ora a partire da una riflessione sulla soluzione adottata da Alessandro Buonvicino detto il Moretto nella contigua campata di San Paolo (1540-1541)<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> Per gli affreschi perduti realizzati da Carlo sul tiburio nel 1562-1564 vedi: Capitolo 3.IV.

<sup>25</sup> Scheda 9.

<sup>26</sup> Scheda 3.



Fig. 1 Carlo Urbino, Stucchi e affreschi del tiburietto settentrionale  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, tiburietto settentrionale



Fig. 2 Carlo Urbino, Stucchi e affreschi del tiburietto settentrionale, 1558-1561 (particolare)  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, tiburietto settentrionale



Fig. 3 Carlo Urbino, Stucchi e affreschi del tiburietto settentrionale, 1558-1561 (particolare)  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, tiburietto settentrionale



Fig. 4 Cappella dell'Assunzione  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso





Figg. 5-6 Carlo Urbino, Stucchi e affreschi della cappella dell'Assunzione, 1558-1561  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, cappella dell'Assunzione



Fig. 7 Carlo Urbino, Stucchi e affreschi della volta della cappella dell'Assunzione, 1558-1561 (particolare)  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, cappella dell'Assunzione

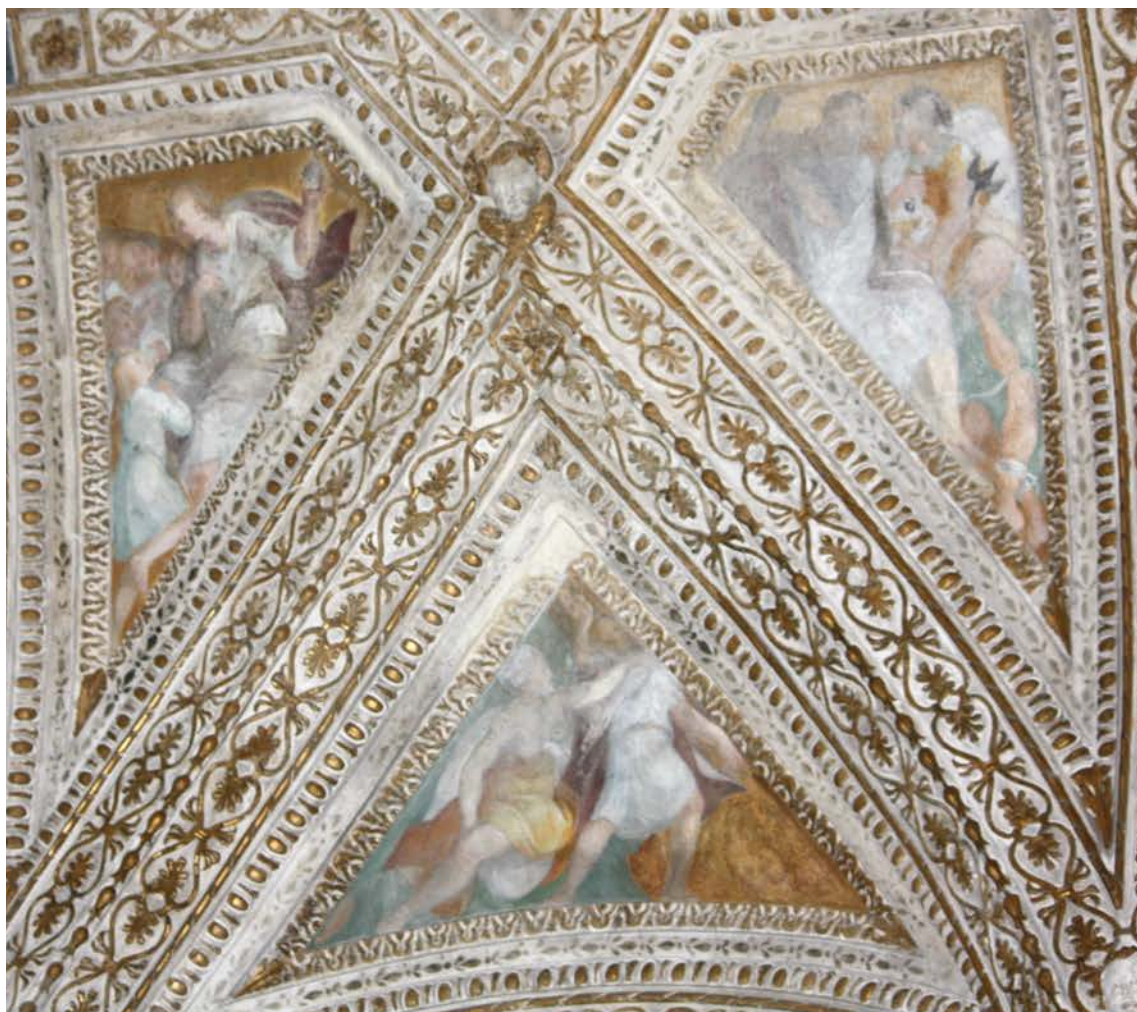


Fig. 8 Carlo Urbino, Stucchi e affreschi della volta della cappella dell'Assunzione, 1558-1561 (particolare)  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, cappella dell'Assunzione



**Paris Bordone**

Treviso, 5 luglio 1500 – Venezia, 19 gennaio 1571

*Madonna con il Bambino, San Giuseppe, San Gerolamo e gloria di angeli musicanti (pala), Angioletti con l'emblema della Scuola Grande di San Rocco (dadi), San Rocco soccorso dall'angelo (predella), Dio Padre con gloria di angeli (cimasa)*

1559 circa

tavola

- pala, in basso, sul filatterio: O[PVS] PARIS BORDONVS / TREVISANVS
- pala, in basso, sull'ara: stemma della famiglia Da Rho
- pala, sulla destra, dentro un elemento dell'architettura dipinta: P[ARIS] B[ORDONVS]
- pala, in alto, sullo spartito: Gracia plenam dominus tecum
- pala, in alto, diviso fra destra e sinistra in due filatteri: IESVS MARIA[E] FILIVS // MVNDI SALVS ET DOMINVS (Rituale romanum, *De visitatione et cura infirmorum*)
- dadi, sullo scudo: S[ANCTVS] R[OCHVS]
- predella, a destra, sul filatterio: TE ROCHE DEVS EXAVDIVIT HINC EPIDIMIE MORBO PRAEFECTVS ERIS

Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, navata sinistra, seconda campata

Non sono state trovate, fino ad oggi, tracce documentarie che permettono di chiarire le circostanze della commissione e della realizzazione dell'ancona dipinta da Paris Bordone per l'altare della cappella di San Rocco, assegnata al patronato di Carlo da Rho nel 1550. La cappella – dove si trovava anche la sepoltura di Carlo, richiesta dallo stesso nel testamento rogato il 3 settembre 1553, poco prima di morire – è decorata con stucchi e affreschi da Andrea de Conti e Calisto Piazza fra il 1553 e il 1554 per ordine della Fabbrica che, molto probabilmente, per coprire le spese attinge alle 900 lire versate dagli eredi di Carlo fra il

1554 e il 1556 «per causa della fabrica della capella erretta in detta chiesa ad istanza del detto signor Rho sotto il titolo de Santissimi Girolamo e Rocco»<sup>1</sup>.

Dato che dall'Ottocento in avanti si è fatta un gran confusione rispetto alla corretta denominazione della cappella<sup>2</sup>, è bene sottolineare come la dedicazione a San Rocco – della quale resta memoria nella predella dell'ancona – preceda la co-intestazione con San Gerolamo, probabilmente richiesta da Carlo nel 1550 e attestata a partire dal 1554: fra il settembre e il dicembre del 1502 infatti, il tesoriere della Fabbrica versa 3 soldi a maestro Girardo *legnamaro* «per una brella fatta al altare de Sancto Rocho» e 20 lire a Battista *depentore* «sopra la depentura de ly tre santi ha depento in la capella de Sancto Rocho»<sup>3</sup>.

Rispetto al legame fra Paris Bordone e Carlo da Rho infine, mi sembra restino ancora valide le conclusioni di Giordana Mariani Canova (1984), secondo la quale «come Paris sia potuto venire in contatto con il nobile Carlo rimane ancora misterioso, ma è molto probabile che il rapporto si sia verificato attraverso quel mondo di mercanti, finanziari e diplomatici con cui, soprattutto attraverso i Bonrizzo, egli doveva essere in contatto»<sup>4</sup>.

\*

Il più antico ricordo della pala di Paris Bordone in Santuario spetta a Giorgio Vasari (1568) che racconta come «andato poi Paris a Milano, fece nella chiesa di San Celso, in una tavola, alcune figure in aria, e sotto un bellissimo paese, secondo che si dice, a istanza del signor Carlo da Roma»<sup>5</sup>.

Certo grazie alla precoce e autorevole attestazione, precorrendo l'avvio della produzione guidistica locale la tavola risulta registrata fin dall'inizio del Seicento tanto da autori autoctoni che forestieri: Gerolamo Borsieri (1619) considera Paris un «grande imitatore della maniera di Raffaello» in forza di «questa tavola [nella quale] è dipinta la Madre di Dio

---

<sup>1</sup> Regesto, docc. 17, 20; Capitolo 2.III; Scheda 6.

<sup>2</sup> Secondo ROTTA 1885, p. 21, la cappella è «intitolata della Croce», secondo MAGGI 1951, p. 208, a San Giuseppe e per P. L. De Vecchi, in *Omaggio* 1977, p. 61 n. 25, «tale cappella è indicata nei documenti dell'Archivio di San Celso non con il titolo di San Girolamo, come è stato sino ad ora ripetuto, ma con quello di San Rocco o dei santi Rocco e Girolamo, oppure semplicemente come “Cappella del Signor Carlo”».

<sup>3</sup> RIEGEL 1998, pp. 84, 361, 363, docc. 1502, 10.9; 1502, 10.12; 1502, 24.12 (d).

<sup>4</sup> MARIANI CANOVA 1984, p. 46.

<sup>5</sup> VASARI 1568, VI, p. 172 (il dipinto è segnalato anche nella tavola topografica: VASARI 1568, VI, p. 533, «Milano [...] S. Celso [...] una tavola. Paris Bordone»).

col figliuolo tra le braccia, ch'è inchinato da San Girolamo ed ha San Gioseffo che lo ammira», Carlo Ridolfi (1648) – probabilmente fraintendendo Vasari – riferisce che nel dipinto «con più figure [realizzato] a petitione di Carlo Roma» Paris «fece il di lui ritratto», mentre Luigi Pellegrini Scaramuccia (1674) ne apprezza particolarmente il «bel paese» e la «gloria di spiriti celesti»<sup>6</sup>.

Nel frattempo, a cominciare da Agostino Santagostino (1671), la «Madonna con S. Girolamo e una Gloria, di Paris Bordone discepolo di Tiziano», comincia ad essere registrata dalle guide della città e del Santuario, largamente generose nel lodare il dipinto<sup>7</sup>.

Nel 1673 la tavola è restaurata da Giovan Battista Ausenda, «admeso dal capitolo di Nostra Signora di Santo Celso per agiustare et ristoverare le dette ancone che si trova nella detta chiesa, che sono il n° 13, computata quella di Paris Bordone, del quale il detto Ausenda ha stentata assaij il poterla ristoverare et agiustarla in qual modo che si trova di

---

<sup>6</sup> BORSIERI 1619, p. 73; RIDOLFI 1648, I, p. 212, credo che l'individuazione di un criptoritratto di Carlo nella pala sia legata a un fraintendimento dell'elenco vasariano dei dipinti realizzati da Paris a Milano, Ridolfi infatti non elenca fra questi – come avrebbe dovuto, sulla scorta di Vasari – un ritratto autonomo del da Rho (ma su questo tema vedi più avanti); SCARAMUCCIA 1674, p. 134. L'idea che il volto di San Giuseppe nasconda un criptoritratto di Carlo da Rho è riproposta più recentemente da MARIANI CANOVA 1987, p. 151, che identifica i protagonisti della *Famiglia del pittore* (The Trustees of Chatsworth Settlement, Chatsworth, Inv. 52) con Carlo da Rho, Paola Visconti e una figlia della coppia, basandosi sulla somiglianza fra il San Giuseppe della pala milanese e il padre della tela inglese (la stessa proposta si trova in DONATI 2014, p. 361 n. 156, convinto di essere il primo ad avanzarla). Si tratta di un cortocircuito che si potrà risolvere – credo – solo partendo dal dipinto di Chatsworth, rispetto al quale mi domando perché mai Paris Bordone o Carlo da Rho, a seconda dell'ipotesi che si preferisce adottare, avrebbero dovuto farsi ritrarre con una sola figlia, avendone entrambi molte di più (e avendo Carlo anche dei figli maschi).

<sup>7</sup> SANTAGOSTINO 1671, p. 29; Appendice 2, Navata sinistra – 6ª campata (tiburietto meridionale e cappella di San Rocco). TORRE 1674, p. 73, «pittura da stimarsi assai»; SASSI 1765, p. s.n., «bellissima ed incomparabile»; GALLARATI 1777, p. 53, «bellissima e rara», soprattutto per il «vago paese con colonne all'indietro», e in generale «nel tutto insieme, e a parte graziosa imitazione della bella natura, che non lascia passar oltre spettatore alcuno senza arrestarlo con molto piacere»; BIANCONI 1787, pp. 138-139, «uno de' più bei dipinti, che noi conosciamo di Paris Bordone scolaro di Tiziano», sebbene nel «bellissimo paese» il «fabbricato [risulti] un po' meschinetto»; VENOSTA 1871, p. 94, «uno de più bei quadri che possenga la città di Milano»; BRAMBILLA 1886, p. 128, «di questo quadro [...] risaltano i pregi, se lo si osserva nei momenti propizii di luce mattutina»; MEZZANOTTE, BASCAPÈ 1948, p. 542, «mirabilmente colorita»; *Santa Maria* 1981, p. s.n., «grandiosa» e «meravigliosa opera, unica di questo pittore in Santuario, ma di grande pregio artistico, tale da rappresentare la scuola veneta in tutti i suoi pregi».

presente, che non forsi altra persona si sarebbe admeso a simil risgio essendo ancona de si gran valore»<sup>8</sup>.

L'esistenza e il soggetto della predella, un «piccolo quadro postole di sotto [con] l'effigie di San Rocco», sono registrati per la prima volta da Serviliano Latuada (1737)<sup>9</sup>, mentre l'assegnazione degli affreschi della cappella a Paris – proposta che riscuote un certo successo fino al XX secolo inoltrato, sebbene spettino in realtà a Calisto Piazza (1553-1554) – è attestata per la prima volta da Francesco Gallarati (1777)<sup>10</sup>.

Il letterato e pittore lagarino Adamo Chiusole (1782) è invece il primo a fissare una datazione per «la tavola di S. Girolamo colla Vergine [...] di Paris Bordone, Trevigiano, del 1559»<sup>11</sup>, mentre, dopo che nel 1813 Aquilino Bigatti ha «riveduto il S. Giuseppe di Paris Bordone»<sup>12</sup>, Francesco Pirovano (1822) segnala per la prima volta l'esistenza di una firma del pittore, della quale tuttavia non indica la posizione all'interno del dipinto e non fornisce la trascrizione<sup>13</sup>.

Nel XIX secolo cominciano ad interessarsi all'ancona sia gli eruditi trevigiani, come Domenico Maria Federici che la ricorda nelle sue *Memorie trevigiane sulle opere di disegno* (1803)<sup>14</sup>, sia i *connoisseur* stranieri, come Otto Mündler che, fra il 1855 e il 1858, annovera fra le «first rate pictures» del Santuario anche «a large P. Bordone, with a Predella», «the important composition of P. Bordone (signed), the holy family with St Jerome»<sup>15</sup>. La misura del prestigio dell'opera a metà secolo è testimoniata da un aneddoto raccontato da Luigi Brambilla (1886), secondo il quale Girolamo Bonaparte, fratello minore di Napoleone, «si era invaghito» del dipinto e «per averlo esibì invano una cospicua somma»<sup>16</sup>.

---

<sup>8</sup> Per il restauro dell'Ausenda: Regesto, doc. 146; Capitolo 2.VI.

<sup>9</sup> LATUADA 1737, pp. 60-61.

<sup>10</sup> GALLARATI 1777, p. 53; Scheda 6. Dopo Gallarati, gli affreschi sono riferiti a Paris anche da: BIANCONI 1787, pp. 138-139 (che considera i «due Profeti a fresco con aria di teste bellissime trattati meglio del suo costume»); 1795, p. 152; BORRONI 1808, p. 57; BOSSI 1818, p. 79; G.L. 1818, p. 25; ANCINI 1821, p. 36; PIROVANO 1822, pp. 124-125; MARGARITA 1862, p. 23; MONGERI 1872, p. 234; BRAMBILLA 1886, p. 128; *Cenni* 1927, p. 24; MEZZANOTTE, BASCAPÉ 1948, p. 542; MAGGI 1951, p. 208; *Santa Maria* 1981, p. s.n.

<sup>11</sup> CHIUSOLE 1782, p. 110.

<sup>12</sup> Per il restauro di Aquilino Bigatti: Regesto doc. 150; Capitolo 2.VI.

<sup>13</sup> PIROVANO 1822, pp. 124-125.

<sup>14</sup> FEDERICI 1803, II, p. 44.

<sup>15</sup> *The Travel Diaries* 1855-1858, pp. 87 (12 dicembre 1855), 95 (20 gennaio 1856), 193 (7 gennaio 1858).

<sup>16</sup> BRAMBILLA 1886, p. 128. Non sono riuscito a capire da quale fonte sia tratta questa notizia.



Nel novembre del 1859 la Commissione permanente di pittura dell'Accademia di Brera segnala che «la Sacra Famiglia con S. Girolamo di Paris Bordone [...] ha urgente bisogno di pulitura e di vernice. Dicasi lo stesso della lunetta sopra posta, rappresentante una Gloria d'angelo, opera dello stesso pittore». Per questa ragione, il 15 giugno 1861 la pala è trasportata all'Accademia e affidata a Napoleone Mellini, raccomandato dalla stessa Commissione, che esegue un'operazione di «lenta e laboriosa pulitura» per «ridurre il dipinto alla primitiva nitidezza sgombrandola dalle varie macchie ed alterazioni che il tempo e le diverse influenze fanno subire alla pittura», evitando però «sopra un capolavoro così insigne [...] l'effetto di quei chimici agenti che, se facilitano talvolta le operazioni, spesso compromettono l'originale integrità del dipinto». Una volta rimossa «la pattina offuscatrice» e scoperte «le scrostature, le mancanze già restaurate e le macchie refrattarie [...] ed i rovinosi tarli, la stuccatura profonda», soprattutto nella lunetta, Mellini si dedica al «lavoro artistico per le occorrenti velature e ritocchi», necessari in particolare «al manto azzurro dell'Eterno nella lunetta» e in «molti pezzi del fondo a paese della pala ripassati», così come alla «mano sinistra della B. V.» e alle «dita del piede di S. Gerolamo, parti del tutto abrase». Il 16 aprile 1862, in seguito alla valutazione positiva da parte della Commissione, che ritiene il restauro condotto «con lodevole intelligenza e buona pratica tecnica», la pala è restituita al Santuario<sup>17</sup>.

Forse prima del restauro ma sicuramente entro il 1871, il «bel quadro in tavola [al] 5° altare a dritta» è riprodotto assieme al *Battesimo di Cristo* di Gaudenzio Ferrari<sup>18</sup> da Giovanni Battista Cavalcaselle in uno schizzo a matita nel quale, oltre al nome della chiesa, ad indicazioni sull'identità dei personaggi rappresentati e sui colori usati dal pittore, è annotato anche che il «paese ha sofferto»<sup>19</sup>.

Il buon esito dell'operazione sulla tavola, «bellissima e ben conservata», è attestato da Giuseppe Mongeri (1872), il primo a registrare l'esistenza di stemmi nei dadi laterali, dei quali non specifica però il contenuto<sup>20</sup>.

---

<sup>17</sup> Per il restauro di Mellini: Regesto, doc. 156; Capitolo 2.VI.

<sup>18</sup> Scheda 1.

<sup>19</sup> BNMVe, Cod. Marc. It. IV, 2032=12273, fasc. XVI, f. 66 (nello stesso schizzo Cavalcaselle restituisce graficamente il contenuto degli stemmi sui dadi laterali e trascrive la firma del pittore, che legge «O. S. PARIS BORDONVS / C. TERVISANVS»).

<sup>20</sup> MONGERI 1872, p. 234.

Attorno al 1879 la cornice originale dev'essere sostituita con quella attuale, della quale esiste un disegno firmato e datato da Lodovico Pogliaghi, conservato nell'Archivio del Santuario<sup>21</sup>.

Ricordata da Giovanni Morelli (1890) e Bernard Berenson (1894)<sup>22</sup>, nell'introduzione alla prima monografia dedicata a Paris Bordone – realizzata in seguito all'*Esposizione Bordoniana* organizzata presso la Biblioteca Civica di Treviso per celebrare il quarto centenario della nascita del pittore – Luigi Bailo (1900) accosta la pala del Santuario all'*Adorazione dei pastori* del Duomo di Treviso (1557 circa): entrambe sarebbero caratterizzate dalla «grandezza del capolavoro complesso non solo per i personaggi del più basso piano dove si svolge l'azione, ma anche pel bellissimo paesaggio che forma il fondo lontano, e per la gloria degli angeli, che nell'una e nell'altra, ricordo dell'Assunta del Tiziano, pur costituisce una cosa a parte, legata nell'insieme del pensiero artistico»<sup>23</sup>. Assieme con Gerolamo Biscaro, Bailo considera «la tavola di S. Girolamo in S. Maria presso S. Celso, dipinta “ad istanza del signor Carlo da Roma”, [...] un capolavoro, forse la migliore e più sentita delle sue pitture di soggetto religioso. La fusione dei toni, ottenuta col magistero dei tocchi vivaci nelle parti in luce, delle mezze tinte sottili e trasparenti nelle ombre, qui è completa; la morbidezza delle carni non potrebbe meglio contraffare il vivo. Il paese verdeggiante, illuminato dal sole, si allarga e si distende a perdita d'occhio fino a raggiungere le lontane vette dei monti. La composizione è di una ingenua semplicità, di una naturalezza così toccante anche nei tipi, da suscitare le più dolci impressioni nell'animo del devoto spettatore; quali forse non riuscivano più a destare le composizioni pur delicate, ma non sempre scevre di affettazione degli scolari di Leonardo e del Luini; e quelle più grandiose, ma spesso manierate e troppo macchinose, di Gaudenzio»<sup>24</sup>. Secondo Bailo e Biscaro la pala di Santa Maria presso San Celso sarebbe databile al 1535-1540 circa e coeva a *Gli amanti* (1525 circa, Reg. Cron. 1156) e alla *Sacra Famiglia con Sant'Ambrogio che presenta il committente* (1524-1526 circa, Inv. 1968, n. 477) della Pinacoteca di Brera, nonché precedente

---

<sup>21</sup> La notizia, che non ho potuto verificare, è fornita da: ASBSAEMi, scheda OA 03/00029957.

<sup>22</sup> MORELLI 1890, p. 382 (poi MORELLI 1897, p. 298); BERENSON 1894, p. 91 (uguale in: 1932, p. 431; 1936, p. 371; 1957, I, p. 47).

<sup>23</sup> BAILO 1900, p. XVII (che data la tela al 1550 circa). Meriterebbe di essere ripresa la riflessione accennata da PALLUCCHINI 1984, p. 15, sul rapporto di Bailo e Biscaro con la fotografia, considerata – come emerge bene dalla lettura di BAILO 1900 – non solo un mezzo di studio ma anche un possibile strumento di integrazione a fini espositivi, che oggi forse definiremmo riduttivamente “didattico”.

<sup>24</sup> BAILO, BISCARO 1900, pp. 48-49.

a tutti gli altri dipinti ricordati da Vasari come realizzati «a istanza del signor Carlo da Roma», la cui identità è sciolta correttamente dai due studiosi – sulla scorta di documenti pertinenti al Santuario conservati nell'Archivio di Stato di Milano – in quella di Carlo da Rho.

Se la figura di Maria rappresenta un esempio del «tipo trivigiano» delle figure femminili dipinte da Bordone, «più gentile» rispetto ai «tipi dalle forme matronali e prosperose» di ascendenza palmesca, «il concerto d'angeli nelle nubi» invece testimonia come «nel viaggio a Milano [il pittore] subì il fascino della bella arte del Luini e del Ferrari» perché ricorderebbe «le amabili figure dipinte da Gaudenzio in alcune cappelle delle chiese di S. Ambrogio e di S. Maria delle Grazie e i freschi del Luini del Monastero maggiore»<sup>25</sup>.

Oltre a segnalare l'esistenza di «un motto allusivo alla benefica funzione attribuita al pio romeo» – cioè San Rocco – sulla predella, Bailo e Biscaro forniscono per la prima volta la trascrizione dell'iscrizione dipinta sul filatterio, la cui inesattezza fa sorgere il dubbio che i due non conoscano l'opera *de visu* ma solamente attraverso la fotografia scattata, appositamente per loro, dal milanese Luigi Dubray<sup>26</sup>.

Emil Schaeffer (1910) accoglie la datazione della pala alla seconda metà del quarto decennio del Cinquecento proposta da Bailo e Biscaro<sup>27</sup>, e Adolfo Venturi (1928) – che pubblica la prima riproduzione in bianco e nero della tavola principale, escluse sia la cimasa che la predella – sottolinea come «nella *Sacra Famiglia con San Girolamo* nella Chiesa di San Celso a Milano, le forme della Madonna e di San Giuseppe, pur ricordando Tiziano, prendono slancio come ispirate dal Pordenone. Qui è bello il paese, veduto dall'alto, panoramico, alla lombarda; ma nella gloria, pur volendo il pittore ricordare la festa degli angeli di Tiziano intorno all'Assunta, e forse la gloria di Raffaello nel quadro della *Santa Cecilia* a Bologna, ha voluto comporre teatralmente, scenograficamente, quel mondo d'angeli, piccoli punti lontani sulle nubi, che s'aggrottano, con l'altra miriade d'angeli non agili, non atti al volo. Il pittore li move di traverso, e, quando trova un punto d'appoggio, il cornicione del tempietto, è ben lieto di distendervi sopra il poco sciolto puttino. Nell'insieme tuttavia, con l'organo dalle canne argente, che squillano nel centro del coro angelico, il pittore trova un effetto intenso e nuovo»<sup>28</sup>.

---

<sup>25</sup> BAILO, BISCARO 1900, pp. 79-80.

<sup>26</sup> BAILO, BISCARO 1900, pp. 133-134 n. 48, secondo i quali l'iscrizione si leggerebbe «O. PARIDIS BORDONVS / TARVISINVS».

<sup>27</sup> SCHAEFFER 1910, p. 350.

<sup>28</sup> VENTURI 1928, p. 1011, 1014 fig. 695 (fotografia Anderson).

Commentando il fondale architettonico del *Ritratto di Paola Visconti* conservato al Palácio Nacional di Sintra (1548-1551 circa, inv. 3599), Wart Arslan (1938-1939) individua «un lombardismo affine allo Scarpagnino, ed è lo stesso che incontriamo ne *L'anello del pescatore* (circa 1533) e nello sfondo della pala di S. Celso a Milano (1535-40): architettura irrazionale fatta servire al colore, senza scrupoli tettonici, aborrente da ogni superficie liscia, da ogni oggetto plastico, tutta portici, colonne sciolte dal muro, traforata, illogica, colpita a tratti da ombre inquietanti; come quando una breve nuvola oscura il sole»<sup>29</sup>.

La tavola è «in ottimo stato di conservazione» secondo Paolo Mezzanotte e Giacomo Carlo Bascapè (1948), e padre Francesco Maggi (1951) ne apprezza «tutta la forza del colore e il movimento della scuola veneta e del Tiziano», l'«energica figura penitente di Girolamo», il «paesaggio luminoso a sfondo» e la «gloria d'Angeli volteggianti», trascrivendo inoltre per la prima volta la preghiera indirizzata a San Rocco nella predella – «Te Roche Deus exaudivit, hinc epidemiae morbo praefectus eris» – e segnalando l'esistenza alle estremità della predella di «due quadretti con putti e le sigle del santo “S+R”»<sup>30</sup>.

Gian Alberto Dell'Acqua (1957) ipotizza che la pala – «quadro famoso e certo attentamente studiato dai pittori locali, forse più per gli spunti dinamici della composizione che per il prestigio, in vero un poco offuscato, del suo bel colore alla veneziana» – possa essere stata realizzata «forse ancor prima che la *Coronazione di spine* [di Tiziano] giungesse a Milano», ovvero «verso il 1542»<sup>31</sup>.

Nel 1959 l'ancona è affidata dalla Soprintendenza alle Gallerie della Lombardia a Pinin Brambilla Barcilon che ne cura il terzo restauro<sup>32</sup>.

idea con la quale concorda Giordana Canova (1961) che data l'ancona «con somma probabilità [...] prima del 1542» siccome «in quest'anno furono stipulati con Callisto Piazza da Lodi i patti per la dipintura delle pareti della cappella la cui decorazione, come risulta dall'esame delle pareti affrescate, fu compiuta dopo che la pala era già al suo posto»<sup>33</sup>. Qualche anno dopo la stessa Canova (1964) – che segnala per prima l'esistenza delle iniziali del pittore dipinte sulla quinta architettonica della tavola principale, e considera gli stemmi sui dadi alle estremità della predella l'arma delle famiglie Stanga e Rho – cambia opinione e

---

<sup>29</sup> ARSLAN 1938-1939, p. 79. Sulla datazione della *Consegna dell'anello* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, Inv. 318: PALLUCCHINI 1984, p. 19; MARIANI CANOVA 1984, p. 38.

<sup>30</sup> MEZZANOTTE, BASCAPÈ 1948, p. 542; MAGGI 1951, p. 208.

<sup>31</sup> DELL'ACQUA 1957, pp. 675-678.

<sup>32</sup> Regesto, doc. 161.

<sup>33</sup> CANOVA 1961, pp. 78, 80 (fig. 88).

posticipa l'ancona tra il 1542-1543 e il 1545, osservando come i caratteri stilistici dell'opera, «perfettamente coerenti» a quelli degli altri dipinti commissionati da Carlo da Rho, denuncerebbero «l'assimilazione, ancora fresca e scattante, del linguaggio manieristico che contribuisce a creare la sonorità vigorosa della composizione»<sup>34</sup>. Sempre secondo la Canova, se «il tono di novità è qui minore [rispetto agli altri dipinti commissionati da Carlo da Rho], ciò è dovuto essenzialmente al soggetto stesso che, essendo sacro e dovendo apparire in una chiesa, si prestava meno a sconcertanti invenzioni. Lo spirito rinnovato è tuttavia ben evidente nella materia pittorica che si è fatta lucida e tesa sì da dare un netto risalto plastico alle figure specialmente nel S. Girolamo [...]. Nello stesso tempo la composizione è orchestrata con una libertà e una complessità d'impaginazione veramente sorprendente».

La prima fotografia in bianco e nero dell'intera pala, che permette di vedere anche il contesto della cappella di San Rocco, è pubblicata da Ferdinando Reggiori (1968), mentre il dipinto è omesso nello stringatissimo profilo del pittore redatto da Cecil Gould (1970) e considerato in uno stato conservativo «discreto» da Elisa Bertoldi (1976)<sup>35</sup>.

Dopo aver subito il suo quarto restauro, la tavola abbandona per la seconda volta il Santuario, per essere esposta a Palazzo Reale in occasione della mostra *Omaggio a Tiziano* (1977).

Nella scheda del catalogo dell'esposizione Pier Luigi De Vecchi (1977) propone una nuova – ma comunque errata – trascrizione della firma di Paris sul filatterio in basso al centro, ripete che lo stemma dipinti sui dadi alle estremità della predella sarebbe quello congiunto delle famiglie Stanga e Rho, e suggerisce per la pala una datazione «tra il 1540 e i primi mesi del 1543, dal momento che nell'aprile di tale anno l'artista risultava presente a Treviso»<sup>36</sup>.

La prima riproduzione a colori dell'intera pala, nel contesto della cappella di San Rocco, è pubblicata in una guida anonima del Santuario del 1981<sup>37</sup>.

Nel 1984, approntando il regesto dei documenti destinato al catalogo della mostra dedicata a Paris Bordone nel Palazzo dei Trecento di Treviso, Giorgio Fossaluzza rivoluziona completamente lo studio del dipinto fissando sulla scorta di dati certi gli estremi

---

<sup>34</sup> CANOVA 1964, pp. 40-45, 82-83, figg. 68-69.

<sup>35</sup> REGGIORI 1968, p. s.n.; GOULD 1970; ASBSAEMi, schede OA 03/00029958-03/00029960 (alla scheda OA 03/00029959 è allegata anche la scheda firmata da Silvio Vigezzi nel 1934).

<sup>36</sup> P. L. De Vecchi, in *Omaggio* 1977, p. 61 n. 25, che trascrive la firma «Paris Bordonius Trevisinus».

<sup>37</sup> *Santa Maria* 1981, p. s.n.

del soggiorno milanese del pittore tra il 1548 e il 1551, e ricostruendo correttamente sia lo sviluppo del cantiere decorativo della cappella di San Rocco che il profilo di Carlo da Rho<sup>38</sup>. Nell'introduzione al catalogo, dove sono illustrate a colori la metà inferiore della tavola principale e la cimasa, Rodolfo Pallucchini (1984) definisce «la pala di Santa Maria presso San Celso [...] un magnifico esempio di colorismo, specialmente nella apertura paesistica, irrobustito nelle figure con una salda struttura formale, scandita dalla quinta architettonica di destra», un'opera di transizione, «un felice compromesso tra le due culture, quella da cui il Bordon proviene e l'altra verso la quale s'incammina»<sup>39</sup>.

Secondo Giordana Mariani Canova (1984) i quadri dipinti da Paris per l'abitazione di Carlo da Rho elencati da Vasari sarebbero tutti riconducibili entro i limiti del soggiorno milanese fissati da Fossaluzza e costituirebbero «un'operazione in grande stile» da parte di Carlo, mentre la pala, che sarebbe «già di per sé ragionevole ritenere [...] contemporanea alle opere eseguite per il palazzo», andrebbe scalata «intorno al Cinquanta», cioè il più vicino possibile alla morte di Carlo (1553) e all'intervento di Calisto nella decorazione della cappella di San Rocco (1553-1554). Nella «gran macchina d'altare [...] è possibile ravvisare quella stessa animazione sentimentale, talora forzata fino al languore – si veda per esempio il san Rocco dormiente – che caratterizza i dipinti profani del Rho ed il medesimo gusto per una ritrovata dimensione paesistica e per una nuova potenzialità fantastica; il fascino della pala sta infatti soprattutto nella silente distesa di paesaggio che si allarga verso il fondo e nel gruppo d'angeli musicanti posti sulle nubi. Il brano più sconcertante della pala è comunque la lunetta dove un grande *Padre eterno*, quasi memore del raffaellesco Ezechiele, sembra procombere verso il basso, spuntando dalle nubi attorniato da una moltitudine d'angiolini». Sempre secondo la Mariani Canova, con la pala del Santuario Paris avvierebbe l'«uso di porre le figure in alto tra le nuvole popolate d'angiolini» e «di collocarvi sotto un'ampia visione paesistica», progressivamente intensificato nel corso degli anni Cinquanta<sup>40</sup>.

In occasione del Convegno internazionale di studi dedicato al pittore nel 1985 a Treviso, William R. Rearick ipotizza che un disegno conservato allo Statens Konstmuseer di

---

<sup>38</sup> FOSSALUZZA 1984, pp. 115-119 (che a p. 120, nota 5, scioglie correttamente le lettere dipinte sugli scudi retti dagli angioletti nei dadi alle estremità della predella con le iniziali di San Rocco, e segnala l'esistenza dello stemma da Rho sul plinto sul plinto sul quale siede Gesù Bambino e della sigla di Paris Bordone dipinta sulla quinta architettonica).

<sup>39</sup> PALLUCCHINI 1984, p. 23 (le riproduzioni a colori sono alle pp. 17, 20).

<sup>40</sup> MARIANI CANOVA 1984, pp. 46-48.

Stoccolma (inv. NM H 1606/1875) «might be an early sketch for the figure of St. Joseph» dipinto nella pala del Santuario, mentre Luciana Larcher Crosato (1987) rileverebbe una particolare attenzione rivolta da Paris «alla grafica di matrice romana [...] quando chiamato da Carlo da Rho a Milano, tra il 1548 e il 1551, per eseguire una serie di dipinti, ebbe l'occasione di venire a contatto con la cultura, legata a Raffaello, della vicina Mantova»<sup>41</sup>. L'impianto della pala di Santa Maria presso San Celso sarebbe infatti modellato sull'*Adorazione dei pastori* «incisa dalla scuola del Raimondi su disegno di Raffaello»: «non solo, la quinta prospettiva formata dalle colonne e la mezza corona di angeli poggianti su di esse, proviene dal modello grafico, bensì la disposizione triangolare dei tre protagonisti al centro della scena. Mentre il Padreterno tra gli angeli è stato sostituito sulla tela dall'organo, per essere ripreso nella lunetta sovrastante, di cui costituisce il tema». Dalla stessa incisione Paris dedurrebbe ancora «vitali suggerimenti formali: dal S. Girolamo che ripete le cadenze del pastore recante un cesto, all'angelo sotto il Padreterno modellato su quello posto al lato sinistro della gloria, alla stessa immagine di Dio, già messa in relazione dalla Mariani Canova con l'*Ezechiele* del Sanzio».

Nella stessa occasione la Mariani Canova, tornando a riflettere sui termini cronologici, ipotizza «che Paris si sia fermato a Milano praticamente solo nel 1549-50», suggerendo poi la possibilità che il contatto fra il pittore e il committente sia favorito «dalla presenza a Venezia, nel 1550, di certo Rho, quale gastaldo dell'arte della seta. Poiché per essere eletti a tale carica bisognava aver soggiornato per un certo periodo in città, tale ragguardevole personaggio, già nel 1548 o forse anche prima, ben avrebbe avuto modo di segnalare il Bodon, sempre in stretto contatto con il ricco ambiente mercantile, al suo facoltoso parente milanese»<sup>42</sup>. Per la Mariani Canova «è soprattutto la grande pala lignea di S. Maria presso S. Celso che, tra i dipinti eseguiti per il Rho, segna in certo senso il momento stilistico più evoluto in quanto, ad alto livello di stile, vi si verifica il passaggio a quella fase neotizianesca, filtrata attraverso l'esperienza manieristica e verosimilmente suggerita dallo Schiavone, che caratterizzerà [...] la pittura di Paris negli anni cinquanta». La studiosa elenca dettagliatamente i punti nei quali la «scena affettuosissima» dimostrerebbe di essere una «vera e propria sacra conversazione di matrice tizianesca [...] rielaborata sul filo di un manierismo già quasi alla Schiavone», caratterizzata da un «raccolto intimismo» e da un

---

<sup>41</sup> REARICK 1987, p. 55; LARCHER CROSATO 1987, pp. 65-66 (per la stampa: BARTSCH 1803-1821, xv, p. 15 n. 3).

<sup>42</sup> MARIANI CANOVA 1987, pp. 148-150 (che non fornisce indicazioni archivistiche o bibliografiche per rintracciare il supposto membro veneziano della famiglia da Rho).

«vasto recupero paesistico»: «l'ovale perfetto della Madonna [che] rivela infatti un tipo tizianesco e parmigianesco insieme»; il «patetico» San Gerolamo «alla fin fine schiavonesco», dipinto con un «tessuto formale [...] ancora molto lucido e compatto» che mostra però «nella modellazione un *ductus* più scorrevole»; la «quinta vastissima di dolce paesaggio a prati e a boschi, lievemente in salita sul fondo e prolungata in lontananza verso cime nevose», da considerare «un'invenzione praticamente isolata nel contesto delle contemporanee pale veneziane e destinata ad essere assiduamente ripetuta da Paris nelle opere successive»; gli angeli musicanti «realizzati già con una materia sugosa e come rapiti nell'estasi del canto»; il «patetico» *Dio Padre*; il *San Rocco* addormentato «sullo fondo del paesaggio notturno, [...] come sopraffatto da un tenerissimo languore, simile a quello degli amanti nella tela di Berlino».

Andrew John Martin (1996) data la pala al 1549 circa, probabilmente sulla scorta dei ragionamenti della Mariani Canova, mentre Fossaluzza (1998) – che pubblica la miglior riproduzione a colori disponibile dello scomparto principale della pala – riassume ancora dati e posizioni emersi dalla mostra del 1984, osservando poi che «certe sostenutezze e forzature formali che nel suo percorso il Bordon aveva appreso dall'opera del Pordenone trovano ora, specie nel *Padre Eterno* della lunetta, una cadenza più sciolta e fluida. Anche le superfici appaiono più levigate, si direbbe per la suggestione dello stile del Moretto. Persino la citazione serliana che taglia la prospettiva sul paesaggio a destra è qui una scelta quanto mai appropriata e coerente per il contesto formale e decorativo che qualifica modernamente la chiesa milanese»<sup>43</sup>.

L'unica conquista effettiva di Andrea Donati (2014), che per il resto riassume malamente e riporta – talvolta appropriandosene – proposte altrui, è il recupero dell'occorrenza della pala nel tardosettecentesco *Itinerario delle pitture* di Adamo Chiusole<sup>44</sup>.

\*

Nella zona inferiore dell'ancona della cappella di San Rocco, Paris Bordone raffigura la Sacra Famiglia con San Gerolamo.

---

<sup>43</sup> G. Fossaluzza, in *Pittura* 1998, pp. 153 (fig. 85), 262-263 (dove è riprodotto in bianco e nero un buon dettaglio dello scomparto centrale della predella).

<sup>44</sup> DONATI 2014, pp. 49-51, 259-261 n. 34.



All'estrema sinistra, Maria è seduta di fianco ad un plinto, al centro del quale figura lo stemma della famiglia da Rho, una ruota a cinque razze entro uno scudo<sup>45</sup>. Gesù Bambino, seduto sul cuscino verde bordato d'oro appoggiato sopra al plinto, si volge indietro a guardare la Madre mentre con le mani afferra il cappello cardinalizio di San Gerolamo. Questo è raffigurato come un uomo anziano, con il petto, le braccia e la gamba sinistra scoperti, e dotato, oltre che del cappello, di altri attributi tradizionali: il teschio, sorretto con la mano destra, il leone, che Gerolamo sembra voler mostrare al Bambino sollevando il lembo del manto che ne doveva coprire il muso, e i volumi appoggiati davanti a lui. Il gruppo è completato, in secondo piano, dalla figura di San Giuseppe, ritratto in piedi mentre si appoggia al bastone e rivolge lo sguardo pensieroso al Bambino.

Per terra, davanti al plinto e vicino ai volumi di Gerolamo, un filatterio dichiara che l'opera è «O[PVVS] PARIS BORDONVS / TREVISANVS».

Sulla destra, alle spalle di San Gerolamo e di San Giuseppe, una quinta architettonica posizionata di traverso direziona lo sguardo dell'osservatore verso il paesaggio sullo sfondo, dove le colline boschive – sulle quali si intravedono alcuni edifici e forse anche, in lontananza, un paesino – cedono rapidamente il passo a una catena di monti azzurrini.

Come mi suggerisce Francesco Marcorin, l'edificio dipinto da Paris mostra più distanza che corrispondenza alle norme architettoniche stabilite da Sebastiano Serlio<sup>46</sup>, avvicinandosi piuttosto, per l'andamento a rientri e aggetti e per l'ordine decorativo misto tra corinzio e attico, ad un'architettura religiosa di primissimo Cinquecento.

Sebbene non se ne riesca a indovinare lo sviluppo in profondità, la facciata scandita da quattro lesene, con le due centrali ribattute da colonne libere, a inquadrare un fornice, fa pensare istintivamente ad un arco di trionfo, funzione con la quale è del resto riproposta – quasi identica – all'estrema sinistra della sequenza di edifici che inquadrano la *Visione di Augusto* del Museo Pushkin di Mosca (1559-1560 circa, inv. 168)<sup>47</sup>.

Tra le due paraste più vicine all'osservatore, un bassorilievo con foglie d'acanto presenta, nella zona inferiore, un cartiglio con le iniziali «P[ARIS] B[ORDONVS]».

---

<sup>45</sup> Uno dei nipoti di Carlo da Rho, Paolo figlio di Alessandro, dedica una sezione della prima parte del suo *Dell'origine, et progressi della famiglia da Rho milanese* (BAMi, ms. D 103 inf., ff. 1-13) alla spiegazione, fra le altre cose, «dell'acquisto, et significati dell'arma, et cimiero» di famiglia.

<sup>46</sup> Per esempio, almeno stando al Libro IV di Serlio, le colonne avrebbero dovuto essere quattro e non due, allineate sullo stesso piano, evitando cioè di creare livelli paralleli e non coincidenti; inoltre, all'ordine corinzio sarebbe dovuta corrispondere una base corinzia e non attica, com'è quella dipinta da Paris.

<sup>47</sup> Per la datazione del dipinto di Mosca: PALLUCCHINI 1984, p. 26.

La metà superiore della tavola è interamente occupata da un affollato coro angelico sormontato dalla colomba dello Spirito Santo e composto per la maggior parte da angioletti nudi che suonano chiarine e tamburelli, a riprova – come mi fa presente Davide Daolmi – che diversamente da quanto si è soliti ripetere nel Cinquecento la musica liturgica era accompagnata dalle percussioni. Due angioletti in volo alle estremità del coro, quello di sinistra con un tamburello e quello di destra con una chiarina, recano anche un cartiglio con scritta una delle invocazioni previste nel rito della visita agli infermi del rituale romano: IESVS MARIA[E] FILIVS // MVNDI SALVS ET DOMINVS.

Il quartetto centrale al centro del coro si distingue per la maggiore età degli angeli che, vestiti e seduti, suonano un organo positivo, un flauto molto sottile – quindi dal timbro acuto – e due viole da braccio<sup>48</sup>. Lo spartito appoggiato sulle gambe dell'angelo organista è un mottetto, certamente copiato da un modello a stampa, di quelli cioè che dovevano circolare nella cappella musicale del Santuario, la cui attività è però attestata con sicurezza solo a partire dalla metà degli anni Sessanta del Cinquecento: vi si riescono a leggere le parole «Gracia plena dominus tecum», ma purtroppo non la chiave<sup>49</sup>.

Diversamente dai suoi compagni, assorti nella musica, l'angelo che suona la viola da braccio all'estrema destra allontana l'archetto dallo strumento e solleva lo sguardo verso la colomba dello Spirito Santo, o forse addirittura verso la lunetta della cimasa, da dove Dio Padre, circondato da angioletti che lo assistono in vario modo, e seduto su un angelo che sembra fungere da mezzo di trasporto, guarda verso il basso sollevando le mani in segno di benedizione. Tanto per Dio Padre quanto per alcuni angeli, non mi pare scorretto il riferimento alla *Visione di Ezechiele* di Raffaello (1518 circa, Firenze, Galleria Palatina, inv. 1912, n. 174), seppure non si tratti di una ripresa palmare ma variata.

Al centro della predella Paris raffigura San Rocco disteso su un lembo di terra sopraelevato rispetto al paesaggio dello sfondo, con il bastone e la scodella da pellegrino, il manto rosso e l'abito viola scostati in corrispondenza della coscia sinistra a mostrare la piaga della peste. Sulla sinistra un cagnolino bianco arranca per risalire verso il Santo

---

<sup>48</sup> Per la cappella musicale del Santuario: GETZ 2005, pp. 233-237; 2013, pp. 17-44.

<sup>49</sup> Dei quattro angeli musicanti al centro del coro esiste una copia, leggermente variata per quel che riguarda gli angioletti nudi, nella sacrestia dei Santi Paolo e Barnaba a Milano (riprodotta a colori nella piccola guida – priva di editore, luogo e anno di pubblicazione – che viene distribuita in chiesa). La fedeltà con cui sono riprodotti certi dettagli, non ultimo lo spartito appoggiato sulle gambe dell'angelo organista, presuppone che il copista abbia potuto osservare da vicino questa zona della tavola, dato che mi fa sospettare che si tratti di una copia tarda, probabilmente ottocentesca, realizzata durante uno dei restauri dell'ancona.

stringendo in bocca una pagnotta, mentre sulla destra un angelo solleva la mano destra in segno di benedizione e stringe nella sinistra un lungo filatterio che reca iscritto il contenuto del suo muto annuncio: «TE ROCHE DEVS EXAVDIVIT HINC EPIDIMIE MORBO PRAEFECTVS ERIS»<sup>50</sup>.

Ai lati della predella, nei dadi, due angioletti seduti reggono ciascuno uno scudo recante l'emblema della Scuola Grande di San Rocco di Venezia, composto dalle iniziali S e R – per «S[ANCTVS] R[OCHVS]» – separate dalla sagoma verticale di un bastone da pellegrino: non saprei come altro interpretare la presenza di questo stemma, normalmente apposto sulle proprietà della confraternita, se non ipotizzando che Carlo da Rho fosse membro della Scuola<sup>51</sup>.

Come mi conferma gentilmente Vittoria Romani, l'esame stilistico pone qualche problema ad immaginare l'ancona della cappella di San Rocco dipinta a stretto giro con la *Betsabea al bagno con le ancelle* del Wallraf-Richartz Museum di Colonia (Inv. 517) o con il *Vulcano getta la rete su Venere e Marte* dello Staatliche Museen di Berlino (Kat.-Nr. 198), entrambi certamente commissionati a Paris da Carlo e realizzati entro il 1553 dell'inventario che ne registra la presenza in casa del defunto fabbricere. A confronto con le due tele, la pala mostra una certa debolezza nella tenuta qualitativa – seppur non bassa – e nell'impianto compositivo, e sembrano venire meno anche la croccantezza dei panneggi, fatto salvo per l'abito di Maria, e la plasticità chiaroscurale dei corpi, tranne che in una manciata di casi, in particolare nel coro angelico, dove le figure risultano altrimenti notevolmente appiattite e corsive.

Diversamente da quanto sostenuto da Giordana Canova nel 1961<sup>52</sup>, l'esame degli affreschi della lunetta della cappella di San Rocco non prova che la messa in opera

---

<sup>50</sup> Sebbene in un primo momento avessi ipotizzato che la raffigurazione di San Rocco e il contenuto dell'iscrizione potessero essere collegati alla peste del 1550, anno di fondazione della cappellania di Carlo da Rho, ho dovuto ricredermi: la notizia, riportata come buona da TADINO 1648, p. 145 n. 97, in avanti, fino all'Ottocento, deriva in realtà da un errore di MORIGIA 1592, che nella tavola segnala a p. 155 «peste crudele l'anno mille cinquecento cinquanta, dove che morsero nonanta mila milanesi», riferimento sbagliato al quale credo debba corrispondere invece a p. 126 «una peste crudele, che de i cento ne restarono vivi dieci» che infuriò a Milano all'epoca dell'arcivescovo Giovanni Visconti (quindi nel 1350), cioè la famosa epidemia di peste nera del Trecento.

<sup>51</sup> Per lo stemma della Scuola, il suo utilizzo e la sua diffusione: SARDI, ZANON 2007.

<sup>52</sup> CANOVA 1964, p. 40.

dell'ancona preceda l'avvio della decorazione della campata<sup>53</sup>. Dunque, a meno di immaginare un circostanza analoga a quella del *Battesimo di Cristo* di Gaudenzio Ferrari (1539-1540), unico caso attestato in tutto il deambulatorio di una pala realizzata prima degli stucchi e degli affreschi della campata corrispondente<sup>54</sup>, è necessario fissare il 1553-1554 dell'intervento di Andrea de Conti e Calisto Piazza nella cappella di San Rocco come termine *post quem* per la realizzazione dell'ancona. Considerato inoltre che la maggior parte delle letture stilistiche sviluppate dalla critica sia prima che dopo il 1984 sono concordi nell'individuare del dipinto alcuni elementi tipici della produzione di Paris dei pieni anni Cinquanta del Cinquecento, a questo punto non mi sembra azzardato accettare come plausibile il 1559 indicato – con sospetta sicurezza – come datazione da Adamo Chiusole. Accettando questa proposta si dovrebbe immaginare l'ancona realizzata non lontano dal 2 dicembre 1558 in cui Paris scrive a Daniele Bonrizzo, suo parente e residente veneziano in Milano, fornendogli alcune indicazioni relative all'apertura di una «casella» contenente «alguante telle depente rodolade, con alcuni ordegnieti da pictore», a testimonianza che i rapporti con la città – anche lavorativi – non erano certo venuti meno con la morte di Carlo da Rho<sup>55</sup>. Credo del resto che il pittore dovesse aver stretto un legame non superficiale con la famiglia da Rho se il 26 agosto 1570, a pochi mesi dalla sua morte, il figlio Giovanni si trova a Milano in qualità di testimone per il rogito di un atto intestato ai figli di Carlo<sup>56</sup>.

---

<sup>53</sup> CANOVA 1964, p. 40. Anzi, è possibile che Calisto, prevedendo la messa in opera di un'ancona, adottasse una soluzione analoga a quella impiegata da Carlo Urbino nella cappella dell'Assunzione, ancora oggi visibile: Schede 6, 10.

<sup>54</sup> Scheda 1.

<sup>55</sup> FOSSALUZZA 1984, pp. 136-137, doc. 50.

<sup>56</sup> FOSSALUZZA 1984, p. 121 nota 41.



Fig. 1 Cappella di San Rocco  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso



Fig. 2 Paris Bordone, *Madonna con il Bambino, San Giuseppe, San Gerolamo e gloria di angeli musicanti*, 1559 circa  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, cappella di San Rocco





Figg. 4-6 Paris Bordone, *Madonna con il Bambino, San Giuseppe, San Gerolamo e gloria di angeli musicanti*, 1559 circa (particolari)  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, cappella di San Rocco





Fig. 7 Paris Bordone, *Visione di Augusto*, 1559-1560 circa (particolare)  
Mosca, Museo Pushkin, inv. 168

Fig. 8 Paris Bordone, *Madonna con il Bambino, San Giuseppe, San Gerolamo e gloria di angeli musicanti*,  
1559 circa (particolare)  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, cappella di San Rocco



Fig. 9 Paris Bordone, *Madonna con il Bambino, San Giuseppe, San Gerolamo e gloria di angeli musicanti*, 1559 circa (particolare)

Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, cappella di San Rocco

Fig. 10 Anonimo, *Gloria di angeli musicanti* (da Paris Bordone), XIX secolo

Milano, Santi Paolo e Barnaba, sagrestia



Figg. 11-13 Paris Bordone, *Madonna con il Bambino, San Giuseppe, San Gerolamo e gloria di angeli musicanti*, 1559 circa (particolare)  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, cappella di San Rocco

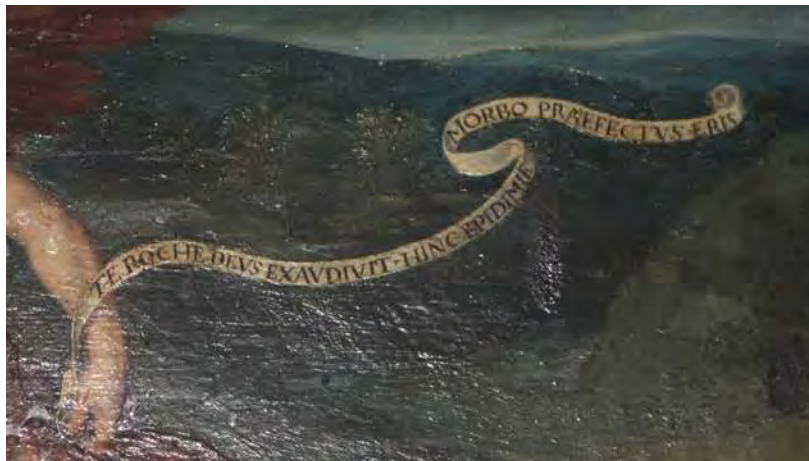


Fig. 14 Paris Bordone, *Dio Padre con gloria di angeli*, 1559 circa  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, cappella di San Rocco

Fig. 15-16 Paris Bordone, *San Rocco soccorso dall'angelo*, 1559 circa (intero e particolare)  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, cappella di San Rocco



Figg. 17-18 Paris Bordone, *Angioletti con l'emblema della Scuola Grande di San Rocco*, 1559 circa  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, cappella di San Rocco

Fig. 19 Anonimo, *Emblema della Scuola Grande di San Rocco*, XVI secolo  
Venezia, Ruga degli Oresi 74



**Antonio Campi**

Cremona, 1523 – Milano, gennaio 1587

***Resurrezione di Cristo***

1560

tavola

- in basso a destra, sul terreno: ANTONIVS / CAMPVS / CREMO[NENSIS] / 1560

Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di San Francesco

Il 30 maggio 1560 Antonio Campi riceve un anticipo di 137 lire e 10 soldi versatoli dal tesoriere della Fabbrica «a bon conto per far la ancona del Seggia», ovvero per la realizzazione della pala destinata all'altare della campata di San Francesco, assegnato al patronato degli eredi dell'orefice e *zoielario* Francesco da Casate detto della Secchia il 4 agosto 1555<sup>1</sup>.

Il totale di 495 lire spettanti al pittore per la *Resurrezione di Cristo* «missa alla capella del Seggia», firmata ANTONIVS / CAMPVS / CREMO[NENSIS] e datata 1560, gli sono saldate l'11 marzo 1561. La messa in opera dev'essere certamente conclusa entro il 7 luglio seguente, quando Stefano Lomazzo riceve 108 lire per la «doratura del ornamento della

---

<sup>1</sup> Francesco da Casate è figlio di Giovanni Ambrogio, fratello di Benedetto e Luigi, e marito di Isabella Ghiringhelli, dalla quale non ha figli. Tutte le informazioni in mio possesso su Francesco e sulle sue relazioni sono desumibili dal testamento e dai codicilli: Regesto, docc. 23-24. Aggiungo che, essendo già defunto nel 1555, non può essere lui l'omonimo registrato nel 1559, 1568 e 1589 nella matricola della Scuola di Sant'Eligio, la corporazione degli orefici milanesi: ROMAGNOLI 1977, pp. 78, 80, 84. Questo secondo Francesco da Casate dovrebbe essere quello attestato come fornitore di foglia d'oro per la Fabbrica nel 1558: Regesto, doc. 63. Credo invece sia proprio il della Secchia quello cui fa riferimento un altro codice della corporazione nel quale è registrato un passaggio di insegna: «1583 adi 12 gienaro. Il segno del peono serà tenuto fora da m. Io. Paulo Como detto il Monbretto, auto in dono da li eredi de la molie de m. Francesco Segia et à pagato la sua onoranza» (ROMAGNOLI 1977, p. 155). Segnalo infine che Benedetto, fratello del della Secchia, oltre ad essere documentato come fornitore di foglia d'oro per la Fabbrica nel 1557-1561, dovrebbe essere in rapporto con la bottega dei Piazza già nel 1532: Regesto, docc. 51, 64, 70-71, 73, 76, 80; *Documenti* 1989, p. 358, doc. 42.

ancona del Segia», operazione nella quale sono forse impiegate le 4 migliaia di foglie d'oro pagate 118 lire ad Andrea Uliciano il 27 maggio dello stesso anno<sup>2</sup>.

Dato che i pagamenti ad Antonio sono erogati direttamente dalla Fabbrica, è improbabile che la sua convocazione in Santuario spetti a Francesco da Casate o ai suoi eredi ed esecutori testamentari, i quali non risultano del resto coinvolti nelle decisioni di cantiere. Credo piuttosto che la responsabilità della scelta del pittore ricada su Ottaviano d'Adda, Ludovico del Conte o Marco Antonio Castelletto, i tre fabbricieri incaricati di curare l'attuazione del legato di Francesco nella stessa delibera che conferma l'assegnazione della campata e ne stabilisce la decorazione «more aliarum», a cominciare dagli stucchi<sup>3</sup>.

\*

La *Resurrezione di Cristo* di Antonio Campi è l'unica pala d'altare menzionata – per quanto implicitamente – da Carlo Borromeo nel corso della sua visita pastorale del 18 luglio 1576, con la prescrizione concisa di «accomodare la figura nuda de detto altare»<sup>4</sup>.

A partire da Agostino Santagostino (1671) in avanti, il dipinto è ricordato da tutte le guide della città e del Santuario<sup>5</sup>. Più che dalla tavola, restaurata nel 1673 da Giovan Battista Ausenda<sup>6</sup>, l'interesse della guidistica sembra però catturato dal «chiaro scuro bellissimo» che costituisce il «gradino di legno» dell'altare, sul quale Carlo Torre (1674) ammira «quelle piccole figurine scherzanti dipinte [...] da Giovanni da Monte cremasco»<sup>7</sup>.

---

<sup>2</sup> Regesto, docc. 79-80. I libri contabili non forniscono informazioni circa la realizzazione della cornice che, pensando al caso di quella dell'ancona dell'altar maggiore di San Pietro al Po a Cremona (TANZI 2015, pp. 54-61), non sarebbe del tutto assurdo ipotizzare possa essere stata prodotta dalla bottega di Antonio, o su disegno del pittore. Qualche indicazione utile in merito potrebbe essere ricavata ragionando sui due negativi conservati in CAFMi, A19527, A19533, scattati nel 1977 (quando la *Resurrezione* viene staccata dalla parete per essere esposta alla mostra *Omaggio a Tiziano*), che mostrano lo stato della parete e la profilatura dell'affresco attorno all'area contro la quale doveva appoggiare la cornice originale della pala.

<sup>3</sup> Regesto, doc. 33.

<sup>4</sup> Regesto, doc. 113.

<sup>5</sup> SANTAGOSTINO 1671, p. 29; Appendice 2, Retrocoro – 9a campata (San Francesco).

<sup>6</sup> Capitolo 2.VI.

<sup>7</sup> TORRE 1674, p. 73; Scheda 13.



Nel resoconto della visita pastorale del 16 agosto 1683, l'arcivescovo Federico Visconti «Visitavit altare cuius icon picta in tabula Redemptorem Iesum ex tumulo resurgentem oculis subis lib»<sup>8</sup>.

Il primo a spendere qualche parola per descrivere la *Resurrezione* è Francesco Gallarati (1777), che apprezza il «soldato spaventato grandioso disegnato a stupore, che pare di Michelangiolo, e pennellato con ardire e con facilità», seguito da Carlo Bianconi (1787), più critico nel rilevare come «per grandeggiare in poco sito [il pittore] sortì fuori dai limiti, che danno rettamente piacere»<sup>9</sup>.

Lungo il corso del XIX secolo non si registrano commenti significativi sul dipinto che, sebbene giudicato in ottimo stato dalla Commissione di pittura dell'Accademia di Brera nel 1859, è comunque «ritoccato» dal pittore Aquilino Bigatti nel 1861, «pulito e restaurato» lo stesso anno da Scipione Lodigiani, dotato di una nuova cornice – quella attuale – entro il 1867 e infine sottoposto a «pulitura della vecchia vernice, stuccature, restauro, rinnovo di vernice» da parte dei fratelli Porta nel 1909<sup>10</sup>.

Tutte le riflessioni sviluppate attorno alla *Resurrezione* nel corso dell'ultimo secolo prendono le mosse dalle poche dense righe dedicate alla tavola da Roberto Longhi (1928-1929), che la include fra i precedenti caravaggeschi, sottolineando come «col protagonista enorme del soldato seminudo in primo piano, più che di un italiano parrebbe di un Floris»<sup>11</sup>. Per Longhi, inoltre, la pala è esemplare del «primo tempo» del pittore, cioè di quel tratto del percorso di Antonio caratterizzato da un «estremismo plastico, singolare miscuglio di Giulio Romano e di capricci parmensi, [che] ritorna, forse per la gaietta pelle di cui è rivestito, ad effetti di vero e proprio “romanismo” che, come si sa, sempre versa in naturalismo, sia pur subbiiettivo».

Nel suo elenco delle opere di Antonio, Aurelia Perotti (1931) omette di indicare l'anno 1560 dipinto sulla pala, e sebbene Costantino Baroni (1940) ne segnali l'esistenza, anche le note di pagamento dei registri contabili della Fabbrica passano, per ora, sotto silenzio<sup>12</sup>. Più della datazione o della vicenda materiale, quel che interessa in questo momento è infatti lo spirito della composizione: «macchinosa» per Paolo Mezzanotte e Giacomo Carlo

---

<sup>8</sup> Regesto, doc. 148.

<sup>9</sup> GALLARATI 1777, p. 52; BIANCONI 1787, p. 139.

<sup>10</sup> Regesto, doc. 157; Capitolo 2.VI. Pur avendone ispezionato l'ultimo restauro, MALAGUZZI VALERI 1911 non menziona la *Resurrezione* nel suo profilo biografico di Antonio.

<sup>11</sup> LONGHI 1928-1929, p. 125.

<sup>12</sup> PEROTTI 1931, p. 100; BARONI 1940, p. 257 nota 3.

Bascapé (1948) e dominata, secondo la descrizione di padre Francesco Maggi (1951), «dal Cristo che esce, signore degli elementi e degli uomini, dal sepolcro reggendo la croce vittoriosa», mentre «giace a terra stranamente contorta e spaventata la figura colossale di un soldato. Altre si muovono non chiare ai lati. Sopra il cielo è plumbeo»<sup>13</sup>.

Nel 1963 Marino Ronchi pubblica la prima riproduzione della *Resurrezione*, da subito a colori sebbene virati, nella quale la zona inferiore dell'opera appare coperta dal coronamento di un confessionale, che oggi non è più collocato nella campata di San Francesco<sup>14</sup>. Nella tavola – «che non ha subito danni di rilievo» ma «necessita tuttavia di restauro, di ripulitura» – Ronchi avverte «il senso di una tensione drammatica», ottenuto da Antonio «sia con il disegno, sia con il colore, sia con gli effetti di luce, tre elementi che in quest'opera ancora non si sopraffanno ma si distinguono e si accordano alla pari». L'elemento più rilevate dell'opera sembra essere però la luce, «lanciata con forza sulla figura in primo piano e sospesa in una parte superiore del quadro», «forza che agita la scena» ed esalta sopra tutte la figura del soldato nudo in primo piano, nel quale «natura e maniera sono in accordo perfetto».

Superata la metà del Novecento, l'interpretazione longhiana – citata esplicitamente o meno – è ormai diventata la chiave di lettura unica della tavola<sup>15</sup>, della quale, redigendo la scheda OA, Elisa Bertoldi (1976) rileva lo stato conservativo «mediocre» a causa di «crepe, colore secco, sporcizia»<sup>16</sup>.

Nel 1977 la *Resurrezione*, sottoposta al suo quinto restauro, abbandona il Santuario per la prima e unica volta per essere esposta a Palazzo Reale di Milano in occasione della mostra *Omaggio a Tiziano*.

Secondo Giulio Bora (1977) – che nel catalogo dell'esposizione trascrive firma e data, e parte dei pagamenti registrati nei libri contabili della Fabbrica – la tavola sarebbe caratterizzata da un «impianto macchinoso, con il Cristo che pare emergere dai corpi muscolosi dei soldati riversi», elemento che, tuttavia, non oscura «la sorprendente illusività naturalistica del nudo in primo piano proiettato fuori dal quadro». Se nelle figure dei soldati sui lati «sono anche troppo evidenti i riferimenti colti (Giulio Romano nella sala di Troia in Palazzo Ducale a Mantova, per esempio)», il «nudo monumentale» in primo piano

---

<sup>13</sup> MEZZANOTTE, BASCAPÉ 1948, p. 542; MAGGI 1951, p. 207.

<sup>14</sup> RONCHI 1963. La prima buona riproduzione a colori è in SRICCHIA SANTORO 1997, tav. 76.

<sup>15</sup> Vedi per esempio: ZAMBONI 1974, p. 501.

<sup>16</sup> ASBSAEMi, scheda OA 03/00030153 (cui è allegata anche la scheda del 1934 compilata da Silvio Vigezzi, priva di contenuti notabili).

conterebbe invece un «d lontano ricordo delle soluzioni cremonesi del Pordenone e, forse, del Della Cerva nell'affresco del Martirio di Santa Caterina in San Nazaro», ricondotto però «a effetti di teatralità del tutto nuovi, con gli artifici dell'illusività e del lume angolato che proietta lunghe ombre sul corpo»<sup>17</sup>.

Negli anni successivi, tornando più volte a scrivere dell'opera, Bora ricalca la traccia del suo primo intervento senza mai modificarlo in maniera rilevante<sup>18</sup>, ad eccezione di un'osservazione circa la corrispondenza tra il linguaggio della tavola e i «fermenti di religiosità» della «nuova “retorica” religiosa» borromaica<sup>19</sup>, e della segnalazione di un possibile legame del dipinto con un disegno conservato al Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco di Milano (inv. 1802/462)<sup>20</sup>.

Piuttosto che sottolinearne la novità, Giuseppe Cirillo e Giovanni Godi (1982) si sforzano invece di ricollegare la *Resurrezione* al resto del percorso di Antonio che, intensificando «il contrasto luminoso, [e] quasi raggelando il caratteristico naturalismo in una struttura architettonica sempre più monumentale» e in un «plasticismo ferreo», proseguirebbe nella tavola il discorso avviato sul finire degli anni Cinquanta con l'ignudo affrescato sul soffitto della saletta ovest di Palazzo Maggi a Cadignano, anticipando inoltre «la serrata monumentalità e l'effetto di rottura sul piano visivo» degli affreschi per San Paolo Converso a Milano (1564)<sup>21</sup>. Il confronto più pertinente per spiegare la direzione intrapresa da Antonio sarebbe, sempre secondo Cirillo e Godi, quello con la *Conversione di Saulo* dipinta da Taddeo Zuccari per la cappella Frangipani in San Marcello al Corso (1559-1566), opera dalla quale dovrebbe discendere – alcuni decenni dopo – anche la *Battaglia di Sennacherib* (1627-1629) di Tanzio da Varallo in San Gaudenzio a Novara.

Nel 1994 Marco Tanzi definisce la *Resurrezione* di Santa Maria presso San Celso «una sorta di versione iper-compressa» della tavola di analogo soggetto conservata alla Galleria Sabauda di Torino, da lui restituita ad Antonio<sup>22</sup>. Tenendo conto delle differenze di formato e destinazione, Tanzi rileva come le due opere presentino «particolari comuni, [...] la stessa impostazione compositiva e, soprattutto una forte analogia cromatica, giocata su

---

<sup>17</sup> BORA 1977a, p. 53; G. Bora, in *Omaggio* 1977, p. 76, n. 35.

<sup>18</sup> BORA 1985, p. 9; G. Bora, in *I Campi* 1985, p. 181; G. Bora, in *Pinacoteca* 1989, p. 133, n. 67; BORA 1998, p. 58, 161, tav. 93; G. Bora in *Pittura* 1998, p. 268.

<sup>19</sup> BORA 1977b, pp. 60-61.

<sup>20</sup> BORA 1980, p. 46, n. 49 (un suggerimento che, in seguito, Bora sembra lasciar cadere).

<sup>21</sup> CIRILLO, GODI 1982, pp. 16-21 (e pp. 14-15, fig. 10, per gli affreschi di Cadignano).

<sup>22</sup> TANZI 1994, p. 56.

una tavolozza impreziosita in maniera particolarmente accurata da lacche e accordi di freddi di grandissima classe e suggestione». La pala milanese però sarebbe «il dipinto della “svolta” romanista», «un capolavoro assoluto e, per così dire, isolato nella produzione di Antonio con la straordinaria “caduta” sullo spettatore del gigantesco nudo in primo piano, di un’evidenza fisica, ottica e illusiva uniche nel percorso del maestro cremonese».

Fatto salvo per Cesare Alpini (1996), che sottolinea la tangenza fra le forzature prospettiche di Antonio e quelle di Pellegrino Tibaldi<sup>23</sup>, per Ferdinando Bologna (2000), che segnala la dipendenza del protagonista del *Martirio di San Lorenzo* di collezione privata attribuito a Tanzio da Varallo dal soldato nudo della *Resurrezione* di Santa Maria presso San Celso<sup>24</sup>, e per Edoardo Villata (2010), che ritiene che la *Resurrezione* (1586) di Gerolamo Ciocca nella sacrestia di Sant’Angelo a Milano «chiaramente mutuata dalla tavola di analogo soggetto dipinta da Antonio Campi» sebbene «il Cristo presenta fattezze apertamente gaudenziane»<sup>25</sup>, tutti gli interventi che si susseguono tra la fine degli anni Novanta e il decennio successivo non fanno altro che riproporre ancora una volta la lettura di Longhi, senza aggiunte degne di nota<sup>26</sup>.

Infine, nel 2008 Tanzi riassume e approfondisce ulteriormente la propria posizione sulla tavola, dipinta da Antonio «per la cappella degli eredi di Francesco Casati “de la Secchia” o “del Seggia”» a inaugurare «un impegno prolungato che dura sino alla morte e lo vede protagonista della scena milanese, coinvolto in una svolta in senso naturalistico e precaravaggesco, con affreschi e pale d’altare per le committenze più aggiornate della nobiltà ambrosiana». La «svolta clamorosa» del percorso di Antonio all’inizio degli anni Sessanta, caratterizzata da una «nuova monumentalità» e da un «accentuato michelangiolismo», non si spiegherebbe senza ipotizzare «un viaggio nell’Italia centrale» alla scoperta «di Vasari e Salviati, di Primaticcio e Pellegrino Tibaldi», del quale la *Resurrezione* costituirebbe in un certo senso la controprova, essendo «inconcepibile senza ammettere la conoscenza dei grandi nudi affrescati in Palazzo Poggi e nella cappella Poggi in San Giacomo Maggiore a Bologna, e di opere come l’*Adorazione dei pastori* della Borghese»<sup>27</sup>.

---

<sup>23</sup> ALPINI 1996, p. 48.

<sup>24</sup> BOLOGNA 2000, p. 34.

<sup>25</sup> VILLATA 2010, p. 62.

<sup>26</sup> RIGHI 1997, p. 38; TANZI 2004a, p. 24; BANDERA 2006, pp. 41-42 (che incomprensibilmente attribuisce la commissione della *Resurrezione* al Gran cancelliere Francesco Taverna).

<sup>27</sup> TANZI 2008, p. 3.

\*

La *Resurrezione di Cristo* di Antonio Campi è ambientata nella densa oscurità di una notte che si prepara a cedere il passo all'alba, i cui bagliori rossastri già si riflettono sulle nubi nel ritaglio di cielo in alto a sinistra. Più che la parete rocciosa sul fondo o il lembo di terra coperto d'erba – terminante, in primissimo piano, con una frattura rocciosa che pare una ribalta teatrale – sono le figure a costruire lo spazio, che assume senso e profondità proprio grazie alla disposizione scalata di quattro corpi potentemente illuminati da una luce intensa proveniente da destra, che non tocca però i due soldati in alto a sinistra, avvolti dalle tenebre.

In piedi, al centro della metà superiore della tavola, Cristo è rappresentato in procinto di uscire dal sepolcro, ridotto a pochi centimetri di pietra liscia sulla quale il Risorto poggia il piede destro. La veste bianca lascia scoperto il torso, a mostrare tanto la muscolatura quanto la ferita del costato; il braccio sinistro è sollevato, con la mano aperta a esibire la piaga provocata dal chiodo; la mano destra, appoggiata sul ginocchio sollevato, regge invece l'esile asta di un vessillo con la croce rossa su campo bianco, contro la quale si proietta l'ombra nel capo, circonfuso dal discreto bagliore di un'aureola.

A metà della tavola, due soldati connettono il primo e il secondo piano fungendo quasi da quinte sceniche. Quello di sinistra è ancora addormentato, accasciato con le braccia conserte sul proprio ginocchio, vestito di tutto punto con l'elmo e l'armatura multicolore impreziosita da uno spallaccio e da uno schiniere a forma di testa di leone e dall'elsa di una lama a forma di testa d'ariete. Quello di destra invece è già sveglio, e volta le spalle all'osservatore – che può così apprezzare il fodero vuoto agganciato con una catenella al faldale – slanciandosi energicamente verso destra, come in preda a uno scatto, parandosi il viso con il manto avvolto sul braccio sinistro. Ai suoi piedi, quasi completamente nascosto dal compagno, è possibile indovinare la presenza di un altro soldato, del quale si riesce a vedere solamente una mano.

La zona inferiore della tavola è interamente occupata – quasi a rubare la scena al Risorto – da un soldato che un semplice panno azzurro impedisce di definire completamente nudo. Caratterizzato da una carnagione più chiara e luminosa di quella degli altri personaggi, il soldato si contorce su se stesso cercando, allo stesso tempo, di ripararsi con lo scudo ovale infilato sul braccio sinistro e di guardare oltre la propria spalla, per vedere cosa stia accadendo.

Non credo di poter aggiungere indicazioni più pertinenti di quelle fornite, da Longhi in avanti, per definire il retroterra visivo e culturale con il quale Antonio dev'essersi applicato all'invenzione e alla realizzazione della *Resurrezione*. Non darei tuttavia per scontato il fatto che Campi, nel corso di un possibile viaggio romano che dev'essersi svolto al massimo entro la prima metà del 1560, abbia veramente visto la *Conversione di Saulo* di Taddeo Zuccari – un'opera dalla datazione tutt'altro che sicura – sull'altare della cappella Frangipani di San Marcello al Corso. Mi pare, del resto, che la conoscenza della volta della Sala di Troia nel Palazzo ducale di Mantova costituisca un presupposto sufficiente per spiegare l'impetuosa posa del soldato di destra.

L'unica sottolineatura che forse andrebbe fatta riguarda il ruolo della *Resurrezione* all'interno del cursus professionale di Antonio. È bene ricordare infatti che la tavola non costituisce in assoluto la più antica attestazione della presenza del pittore a Milano o nei dintorni, quanto piuttosto la sua prima prova autonoma. In coincidenza della divisione dei beni fra i fratelli Campi (21 agosto 1560)<sup>28</sup>, l'ostentata esibizione di romanismo da parte di Antonio – in tutte le sue diverse accezioni, da quella propriamente intesa fino alle declinazioni nordiche, bassopadane o emiliane – costituisce senza dubbio un manifesto di autonomia, assolve cioè la funzione di segnare una distanza netta rispetto alle opere realizzate in collaborazione con altri artisti negli anni immediatamente precedenti in città e nei centri vicini: penso sia ai perduti *Dieci imperatori* affrescati su disegno di Bernardino Campi nel giardino di Stefano da Rho (1550-1553 circa), sia all'affresco bipartito raffigurante il *Compianto su Cristo* in San Vittore a Meda (1555 circa), quando è ancora vigente la società con il fratello Giulio<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> Da ultimo su questo argomento vedi: TANZI 2008, p. 3.

<sup>29</sup> Per gli affreschi del giardino di Stefano da Rho: RENZI in corso di stampa. Per un punto della situazione sugli affreschi di Meda, per i quali recentemente Giovanni Agosti e Jacopo Stoppa hanno riproposto la datazione 1555 circa, suggerita in origine da Bora ma poi rifiutata dallo stesso: TOSI 2014, pp. 83-84.



Figg. 1-2 Parete della campata di San Francesco dietro alla *Resurrezione di Cristo*, 1977  
Milano, Civico Archivio Fotografico, A19527; A19533



Fig. 3 Campata di San Francesco  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso





Fig. 4 Antonio Campi, *Resurrezione di Cristo*, 1560  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di San Francesco



**Giovanni da Monte**

Crema (?); documentato dal 28 giugno 1541 al 26 giugno 1583

**Frammento di fregio**

1560 circa

tavola

Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, navata sinistra, seconda campata

La più antica notizia relativa a quest'opera è contenuta nell'*Immortalità e gloria del pennello* di Agostino Santagostino (1671), che la ricorda sotto la pala d'altare della campata di San Francesco e la definisce «un chiaro scuro bellissimo, d'Antonio Campi», attribuendola perciò allo stesso autore della soprastante *Resurrezione di Cristo*<sup>1</sup>.

Spetta tuttavia a Carlo Torre (1674) averne consacrato la fortuna invitando il lettore del *Ritratto di Milano*, una volta giunto all'altare, a «rimirare nel suo gradino di legno quelle piccole figurine scherzanti dipinte, [...] operate di chiaroscuro da Giovanni da Monte cremasco», pittore che il canonico milanese conosce in quanto autore delle «reggi dell'organo della mia basilica collegiata di San Nazaro»<sup>2</sup>. Stando al racconto di Torre, «a tal pittore in questa chiesa della Vergine occorre un fatto che narrar ve lo voglio. Ottenne egli da' padroni deputati d'operare la tavola della Resurrezione, ma dal Campi prevenuto, od a forza d'amicizia od a sottigliezza d'inganni, videsi rigettato; mal soffrendo egli tal incontro, non potendosi mantenere nel posto in cui fu eletto, supplicò gli reggitori che mentre non fu fatto degno di dipingere la tavola dassergli almeno facoltà di colorire nella stessa finta cappella qualche pittura del suo; non ebbe difficile l'assenso, quindi avuto quel legno che per gradino d'altare servir doveva, dipinsevi le presenti figurine di chiaroscuro, le quali poste a publica vista venero stimate di più valore della pittura stessa del Campi, così non evvi forestiere che a meraviglia non si transferisca quivi per considerarle ed ammirarle,

<sup>1</sup> SANTAGOSTINO 1671, p. 29. Per la *Resurrezione* di Antonio Campi: Scheda 12.

<sup>2</sup> TORRE 1674, p. 73. Per le ante d'organo di San Nazaro: Scheda 1, nota 81.

tanto gli riuscirono belle, fate così ancor voi, né vi partite senza applaudire la pregiata virtù di questo pittore».

Nel corso del XVIII secolo, ad eccezione di Serviliano Latuada (1737)<sup>3</sup>, tutte le guide del Santuario e della città, così come l'*Abecedario pittorico* del bolognese Pellegrino Antonio Orlandi (1704; 1753)<sup>4</sup>, registrano l'esistenza del «gradino di legno» con «le piccole figurine a chiaroscuro dipinte da Giovanni da Monte cremasco», «stimate bellissime» da Giuseppe Biffi (1704-1705), «sommamente pregiate da tutti gli intendenti di pittura» per Giuseppe Antonio Sassi (1765) e Francesco Gallarati (1777), e dipinte «ad emulazione» della pala di Antonio secondo Francesco Bartoli (1776)<sup>5</sup>.

Nel 1774 Giambattista Zaist definisce «mal fondata narrazione» il racconto di Torre, che «non essendo pittore, né troppo vicino a tempi di Antonio [Campi], ha spesso trasveduto, come ce ne avvertì, della sua Descrizione di Milano, il Lattuada»<sup>6</sup>. Zaist infatti è favorevole ad accogliere l'attribuzione ad Antonio riportata dai «fratelli Santagostini, sì ch'erano più dappresso a quel torno in cui visse il prefato Antonio, [e] che non erano meri dilettoni ma buoni pittori, e purgato ebbon l'occhio per dar giudizio di cotai opere, a differenza di coloro che non essendo professori assai di leggeri prestan fede ad ogni sorta di carote che vengon fitte alla brigata, e le fan passar poscia quai cose vere nel popol nescio per eronea tradizione».

Fra il 1787 e il 1795 Carlo Bianconi registra lo spostamento di quella che definisce prima «predella» e poi «scalino» all'altare della seconda campata nella navata sinistra, dove si trova tuttora, sotto all'affresco strappato raffigurante la *Madonna con il Bambino fra i Santi Nazaro e Celso*, detta *Madonna delle lacrime*<sup>7</sup>.

Nello stesso 1795-1796 Luigi Lanzi rimprovera Zaist perché «il fatto [raccontato da Torre] non dee negarsi facilmente» e rileva che «veramente quell'opera ha molto del

---

<sup>3</sup> LATUADA 1737, p. 60.

<sup>4</sup> ORLANDI 1704, p. 249 (che rimanda esplicitamente a TORRE 1674, p. 73); 1753, p. 249.

<sup>5</sup> BIFFI 1704-1705, p. 44; SASSI 1765, p. s.n. (il primo a specificare, in riferimento a quest'opera, come Giovanni sia «discepolo di Tiziano», un'informazione che ricava senza dubbio da TORRE 1674, p. 32); BARTOLI 1776, p. 188; GALLARATI 1777, p. 52; BIANCONI 1783, p. 58 (che ricalcando SANTAGOSTINO 1671, p. 29, ripropone anche l'attribuzione ad Antonio Campi).

<sup>6</sup> ZAIST 1774, I, pp. 161-163. In realtà è l'editore di LATUADA 1737, p. s.n., Giuseppe Cairoli, a mettere in guardia il lettore sulla scarsa affidabilità di Torre.

<sup>7</sup> BIANCONI 1787, p. 139; 1795, p. 155. Per l'affresco della *Madonna delle lacrime*: Appendice 2, Navata sinistra – 2ª campata.

Polidoro da Caravaggio», tanto da spingerlo a ipotizzare un allunato di Giovanni presso il cremasco Aurelio Busso, allievo di Polidoro<sup>8</sup>.

È forse anche a causa di questo autorevole parere se in seguito nessuna guida che ne faccia menzione mette più dubbio l'attribuzione a Giovanni da Monte del «rialzo che forma lo scalino» – sul quale, secondo la descrizione di Luigi Brambilla (1886), sono «alcune figurine bizzarre, dipinte a chiaro oscuro, e a simulazione di bassorilievo»<sup>9</sup> – che diventa così a tutti gli effetti uno dei caposaldi per la ricostruzione del catalogo e della biografia del pittore<sup>10</sup>.

Nel 1976, compilando la scheda OA dell'opera, Ede Ginex Palmieri descrive la «reggialzata» come un «pannello monocromo con una lunga e sottile faccia principale e due corte laterali», che si presenta in uno stato conservativo «discreto», o più precisamente «tarlato», come specifica una successiva aggiunta a penna<sup>11</sup>. Sulla faccia principale sarebbero dipinte «figure grottesche [che] reggono cartigli contenenti due scenette ai lati e uno stemma al centro», intervallate da «aggraziate figure femminili», mentre le laterali presenterebbero «testine di putto [...] dipinte su carta incollata sul legno».

Ragionando sul racconto di Torre, e quindi sul rapporto con la pala di Antonio Campi, Cesare Alpini (1985) fissa esplicitamente per primo la datazione dell'opera attorno al 1560. La «straordinaria accensione manieristica» delle figure a chiaroscuro, nonché la loro «eccezionalità all'interno della produzione del Da Monte», renderebbero «indispensabile l'ipotesi di un viaggio nell'Italia centrale, a Roma e a Firenze, immediatamente prima del 1560. La cultura di questa predella è infatti aggiornata sulle novità fiorentine e romane del Salviati e fondamentale risulta la conoscenza della recente decorazione di Castel Sant'Angelo ad opera di una équipe di artisti su cui primeggiavano Perino del Vaga e Pellegrino Tibaldi»<sup>12</sup>.

È ancora Alpini (1996) – cui spetta la pubblicazione delle prime riproduzioni dell'opera, a colori – a sostenere che l'aneddoto di Torre dovrebbe essere basato su «una fonte documentaria antica» date «l'ampiezza dell'informazione e l'enfasi messa nella sua enunciazione», spiegando inoltre che «la causa della mancata esecuzione della pala e della nuova commissione ad Antonio Campi» sarebbe stata «l'assenza [di Giovanni] da Milano,

---

<sup>8</sup> LANZI 1795-1796, p. 105.

<sup>9</sup> BRAMBILLA 1886, p. 131.

<sup>10</sup> ANONIMO 1921.

<sup>11</sup> ASBSAEMi, scheda OA 03/00029864 (nella quale è segnalata l'esistenza di una scheda compilata da Silvio Vigezzi nel 1934 che non risulta però allegata).

<sup>12</sup> C. Alpini, in *I Campi* 1985, p. 212.

in occasione del viaggio romano». Due disegni, uno di collezione privata e uno conservato al Muzeum Narodowe di Varsavia, documenterebbero lo stadio preparatorio dell'opera, nella quale Giovanni imiterebbe apertamente i chiaroscuri di Ugo da Carpi, ottenendo con «l'esclusione del colore» e «il raffinato giocare con le luci e le ombre [...] un effetto di rilievo» capace di svelare le «potenzialità plastiche e scultoree» del pittore.

Alpini individua infine «un rapporto anche con la pala della Resurrezione del rivale e concorrente» nel «gruppo di figure posto nella parte centrale della predella, alla sinistra dello stemma», che «sembra riprendere le guardie ai piedi della Resurrezione», e «in particolare la figura maschile e centrale del gruppo [che] è in piena sintonia con l'artificio illusivo della guardia ignuda di Antonio»<sup>13</sup>.

Anche secondo Barbara Agosti (1998) «il gradino monocromo [...] deve cadere sul 1559-1560» e costituire «il primo punto fermo nella lacunosa e infida cronologia di Giovanni»<sup>14</sup>. Perciò, accettati i due disegni pubblicati da Alpini e precisato che l'incontro fra Giovanni e Aurelio Busso ipotizzato da Lanzi non dev'essere avvenuto necessariamente durante la fase formativa del primo, ma potrebbe anche essere collocato nell'ambito dei lavori di decorazione di Palazzo Marino ai quali entrambi contribuiscono con opere oggi perdute, la Agosti ribadisce che «i modi della predella presuppongono comunque una discesa di Giovanni in centro Italia anteriore a quelle date, ad aggiornarsi su Perin del Vaga e su Francesco Salviati».

Nel 2000 Marco Rosci, sulla scorta di un altro aneddoto di Torre relativo all'interesse di Giovanni Battista Crespi detto il Cerano per le ante d'organo di San Nazaro, rileva una «forte assonanza stilistica e culturale» fra alcuni disegni del valsesiano datati attorno al 1606 un tempo conservati nell'Archivio del Santuario e «la bellissima predella in grisaglia e oro» di Giovanni<sup>15</sup>.

Infine Marco Tanzi (2004), confermando nuovamente la possibilità di datarla «con precisione intorno al 1560», specifica come, «sebbene tradizionalmente letta come un apice polidoresco», l'opera andrebbe piuttosto «rimeditata [...] alla luce del rapporto tra Perino e Tibaldi all'altezza delle decorazioni della Sala Paolina in Castel Sant'Angelo o, rimanendo al

---

<sup>13</sup> ALPINI 1996, pp. 144-147. Per il disegno in collezione privata: C. Alpini, in *I Campi* 1985, p. 212; ALPINI 1996, pp. 148-149. Per quello conservato a Varsavia: M. Mrozinska in *Disegni* 1958, p. 31, n. 16 (attribuito a «Pittore del '600»), tav. 16; ALPINI 1996, p. 150.

<sup>14</sup> AGOSTI 1998, pp. 130, 132.

<sup>15</sup> ROSCI 2000, pp. 115-116, nn. 58-59. Per l'aneddoto di Torre e l'interesse del Cerano verso le ante d'organo di San Nazaro: Scheda 1, nota 81.

solo Perino, in relazione con opere sul tipo della spalliera per il “Giudizio universale” di Michelangelo: è il frutto di una congiuntura di michelangiolismo romano ben dentro agli anni quaranta», e segnerebbe perciò «una svolta romanista» nel percorso del pittore, caratterizzato nelle opere precedenti da un’immagine [...] prettamente lagunare»<sup>16</sup>.

\*

La cosiddetta “predella” attribuita a Giovanni da Monte si trova posizionata in corrispondenza del gradino dell’altare della seconda campata della navata sinistra. Entrambe le estremità sono integrate con elementi raffiguranti scudi a cartoccio dipinti su carta, rovinata e in più punti quasi completamente staccata dal supporto di legno, aggiunti molto probabilmente in occasione del rimontaggio tardosettecentesco allo scopo di prolungare l’opera fino a coprire l’intera ampiezza del gradino e lo spessore del lato corto<sup>17</sup>.

Lo spazio del gradino è suddiviso in tre nicchie parallelepipedo definite da quattro dadi prospettici, contro i quali sono posizionate altrettante figure, tre femminili e una – l’ultima a destra – maschile, probabilmente tutte allegoriche.

La prima, cominciando da sinistra, sembra caratterizzata da ampie vesti e da un oggetto stretto nella mano destra, qualcosa di simile a una corda; la seconda è raffigurata mentre avvicina la mano destra al viso, forse per scostare il velo che le copre il capo, e stringe con la sinistra quello che sembrerebbe un fascio di fieno; la terza appoggia la mano sinistra sul petto e stende il braccio destro, gesti che permettono di identificarla come rappresentazione della *Promessa*<sup>18</sup>; la quarta, avvolta in un ampio mantello, poggia invece il piede destro su una sfera, puntando l’indice verso l’alto con la mano corrispondente.

---

<sup>16</sup> TANZI 2004b, p. 135.

<sup>17</sup> Se si escludono le integrazioni, la lunghezza della tavola corrisponde a quella del gradino della mensola marmorea sulla quale poggia oggi la *Resurrezione* di Antonio Campi: questa tuttavia, oltre a presentare due aggetti che rendono complicato immaginare il montaggio così come deve essere stato visto da Santagostino (1671) a Bianconi (1787-1795), non corrisponde comunque alla situazione originaria essendo frutto della campagna di riallestimento della fascia inferiore dell’intero retrocoro realizzata durante il periodo di guida del cantiere da parte di Martino Bassi (1574-1591).

<sup>18</sup> «Promissione. Donna che stia col braccio et con la mano dritta stesa, tenendosi la sinistra al petto»: RIPA 1593, p. 222.

I due ovali incorniciati da cartocci al centro delle nicchie laterali ospitano due scene di non semplice lettura: in quella di sinistra le personificazioni della *Sorte* e dell'*Occasione*<sup>19</sup> si protendono verso una terza figura femminile posta al centro – della quale non riesco a sciogliere l'identità – che sorregge un oggetto, forse un secchiello, e che ha ai suoi piedi un animale difficilmente identificabile; in quella di destra due figure – probabilmente femminili – sorreggono un panno o una pelle sormontata da una testa animale, forse di asino o di cerva, sotto la quale sta una terza donna, sottodimensionata rispetto alle altre due, rappresentata a cavalcioni di un animale – un cane o un felino di grande taglia – mentre con le braccia sollevate sostiene quella che sembrerebbe una cesta o un modio appoggiato sul capo.

Al centro della nicchia di mezzo è collocato uno stemma sul quale figurano le due bisce affrontate della famiglia vicentina Bissari o Bissaro<sup>20</sup>.

Tutti gli spazi liberi delle tre nicchie, ai lati dei cartocci e dello stemma, sono occupati da coppie o terzetti di figure, per la maggior parte femminili, abbracciate o quasi incastrate l'una nell'altra in pose complesse.

Purtroppo nemmeno l'identificazione dello stemma e il parziale scioglimento del programma iconografico forniscono elementi utili a chiarire l'origine dell'opera o le sue vicende precedenti il 1671. Per quanto si possa ritenere affidabile Torre, infatti, ritengo difficile che la tavola, caratterizzata da figure e immagini di carattere spiccatamente profano, possa essere nata come predella della *Resurrezione di Cristo* di Antonio Campi. Sono convinto che non solo la destinazione ma anche il formato della tavola non corrisponda a quello originale: le linee rosse che la attraversano in più punti – delle quali nessuno ha mai rilevato l'esistenza – dovrebbero essere infatti il residuo delle maglie di una quadrettatura la cui ampiezza presuppone una superficie originale ben più estesa di quella attuale, della quale il “gradino” costituiva probabilmente un tratto di fregio o di incorniciatura, come sembra suggerire del resto anche il carattere architettonico dei dadi

---

<sup>19</sup> La *Sorte* figura dotata di corona e cappio nella xilografia pubblicata in MARCOLINI 1540, p. 42, infatti «la corona d'oro et il laccio sono segno che per sorte ad alcuno tocca la felicità» per RIPA 1593, p. 260. L'*Occasione* invece è descritta dallo stesso RIPA 1593, p. 181, in piedi su una ruota e con i capelli sparsi sulla fronte, a coprirle il volto.

<sup>20</sup> L'unico dubbio sulla possibilità di identificare effettivamente questo stemma con quello dei Bissari è l'assenza delle fasce orizzontali (cfr. RUMOR 1899, tav. IV). Una prima indagine nell'archivio del Santuario e nei fondi degli archivi milanesi dedicate alle famiglie non mi ha permesso di reperire alcuna traccia della presenza dei Bissari a Milano o di un loro legame particolare con la città.



prospettici.

Concordo con Alpini nel riconoscere un'affinità tra il nudo maschile a sinistra dello stemma e il soldato dipinto da Antonio Campi nella zona inferiore della *Resurrezione*, a conferma reciproca del carattere romanista di entrambe le opere, giusti i riferimenti forniti anche dalla Agosti e da Tanzi per inquadrare il retroterra culturale della tavola. A mio parere invece, entrambi i disegni pubblicati come preparatori dallo stesso studioso vanno considerati copie: presentano infatti caratteri di approssimazione – quello di collezione privata – e di pedanteria – quello di Varsavia – incapaci di reggere il confronto con la conduzione pittorica estremamente rapida e liquida della tavola.

Sia rispetto alle evidenze stilistiche che a quelle formali, resta da spiegare come il michelangiolismo della tavola – tra Polidoro, Salviati, Perino e Tibaldi – possa convivere pacificamente con le altre opere dipinte da Giovanni da Monte negli anni Sessanta, da leggere entro un orizzonte più marcatamente veneto che ha le sue coordinate tra gli esordi del Tintoretto e di Paolo Farinati, con significative tangenze – mi pare mai adeguatamente considerate – con Simone Peterzano.

Una soluzione a questa – apparente? – incongruenza potrebbe essere fornita dall'indicazione geografica contenuta nello stemma Bissari, indicativa forse non solo della provenienza del committente ma anche dell'opera, della quale andrà valutata la conformità rispetto agli esiti della cultura figurativa vicentina – e più in generale di terraferma, con particolare attenzione ai cantieri decorativi delle ville, urbane e non – attorno alla metà del secolo<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Devo ringraziare Vittoria Romani e Marcel Grosso per aver discusso con me la componente veneta di quest'opera. Un punto di partenza per questa riflessione potrebbe essere il cantiere decorativo di Palazzo Bissari-Arnaldi a Vicenza, dove fra il 1547 e il 1552 circa lavorano Alessandro Vittoria, Battista del Moro e Domenico Brusasorzi: ATTARDI 1999.



Fig. 1 Altare della *Madonna delle lacrime*  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, navata laterale sinistra, seconda  
campata



Figg. 2-5 *Scudi a cartoccio*, 1787-1795 circa  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, navata laterale sinistra, seconda  
campata



Figg. 6-8 Giovanni da Monte, Frammento di fregio, 1560 circa  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, navata laterale sinistra, seconda  
campata



Figg. 6-8 Giovanni da Monte, Frammento di fregio, 1560 circa (particolari con quattro *Figure allegoriche*, in basso a sinistra la *Promessa*)

Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, navata laterale sinistra, seconda campata



Figg. 9-10 Giovanni da Monte, Frammento di fregio, 1560 circa (particolari con due *Scene allegoriche*)  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, navata laterale sinistra, seconda  
campata



Figg. 11, 13 Giovanni da Monte, Frammento di fregio, 1560 circa (particolari con *Allegoria della sorte* e *Stemma della famiglia Bissari*)

Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, navata laterale sinistra, seconda campata

Fig. 12 *Allegoria della sorte*, in F. Marcolini, *Le sorti intitolate Giardino di pensieri*, Venezia, Francesco Marcolini, 1540, p. 42

Fig. 14 *Stemma della famiglia Bissari*, in S. Rumor, *Il blasone vicentino descritto ed illustrato*, Venezia, F. Visentini, 1899, tav. IV



Fig. 15 Giovanni da Monte, *Frammento di fregio*, 1560 circa (particolare)  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, navata laterale sinistra, seconda campata

Fig. 16 Antonio Campi, *Resurrezione di Cristo*, 1560 (particolare)  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di San Francesco



**Carlo Urbino**

Crema; documentato dal 1553 – Crema, dopo il 20 marzo 1585

*Congedo di Cristo*

1566

tavola

Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di Sant’Ambrogio

Fra il marzo e l’agosto del 1566 Carlo Urbino riceve 522 lire e 10 soldi «per sua mercede de havere depinto la ancona del signor Apiano»<sup>1</sup>. Parallelamente, fra maggio e agosto, maestro Giuseppe di Giovanni riceve 112 lire e 2 soldi per la «doratura del ornamento della ancona del signor Appiano», realizzato con un anticipo di ben due anni da maestro Pietro intagliatore, lo stesso al quale nel 1557 erano state pagate le cornici dell’*Assunzione* e del *San Renato vescovo* dipinti da Carlo per Isabella Borromeo, che fra il luglio e il settembre del 1564 riceve 88 lire e 4 soldi per la manifattura dell’«ornamento [...] per la ancona del signor Christoforo de Apiano»<sup>2</sup>.

La conclusione della messa in opera della pala è sancita il 26 agosto 1566 dall’acquisto di 17 braccia di tela di Lione – per 7 lire, 4 soldi e 6 denari – destinate «per far la tenda a la ancona che ha fatto magistro Carlo»<sup>3</sup>.

I fondi necessari a risarcire la Fabbrica della «spesa per la ancona del quondam Apiano», rendicontata per un totale di 643 lire e 10 soldi alla fine del 1566<sup>4</sup>, sono attinti dalle 1.000 lire accreditate al tesoriere Aymo Raindoli il 28 agosto in aggiunta alle 2.000 lire legate il 18 agosto 1560 da Cristoforo Appiano per l’acquisto di un fitto livellario di 100 lire annue vincolate ad essere spese per lo stipendio di un cappellano incaricato di celebrare una messa quotidiana a un non meglio specificato «altare Dominae Sanctae Mariae»<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Regesto, doc. 96.

<sup>2</sup> Regesto, docc. 88, 97; Scheda 8.

<sup>3</sup> Regesto, doc. 98.

<sup>4</sup> La spesa non comprende il costo della cornice: Regesto, doc. 100.

<sup>5</sup> Regesto, doc. 78.

Cristoforo Appiano<sup>6</sup> non può essere perciò considerato il committente della pala d'altare, realizzata, come nella maggior parte dei casi in Santuario, sotto il controllo diretto della Fabbrica. Credo che in questa vicenda non abbiano un ruolo rilevante nemmeno Gabriele Panigarola<sup>7</sup> e Luigi Marliani<sup>8</sup>, «errogatarios quondam Chistophori Aplani» deputati al versamento del lascito di 2.000 lire. Al contrario, qualche sospetto potrebbe ricadere su Gerolamo Castelletto, cedente del fitto destinato «ad effectum perpetuo celebrandi et celebrari faciendi missa una quotidiana in dicta ecclesia Sancte Marie, et ad capella destinata et ordinata pro dicto domino Christophoro [de Applano]», nonché fratello del fabbriciere Marco Antonio e patrono – con lui e con l'altro fratello Francesco – della campata di San Giovanni Battista<sup>9</sup>.

In ogni caso, per quanto riguarda l'assegnazione della commissione a Carlo Urbino, sebbene non risulti documentato in Santuario fra l'agosto del 1564 e il marzo del 1566, non è certo necessario cercare all'esterno della Fabbrica qualcuno che potesse avere contatti con il pittore, reduce di sette anni passati continuativamente al servizio dei fabbricieri.

L'identificazione dell'«ancona del signor Apiano» dipinta da Carlo con il *Congedo di Cristo* collocato sull'altare della campata di Sant'Ambrogio è basata, anzitutto, su un ragionamento

---

<sup>6</sup> Cristoforo Appiano, figlio di un altro Cristoforo (conte palatino e cancelliere di Gian Galeazzo Sforza: TETTONI, SALADINI 1843, pp. s.n.) e marito di Francesca Bagarotti, abita in Porta Ticinese nella parrocchia di San Sebastiano, è membro del Consiglio dei Sessanta dal 1557 (per subentro a Luigi Marliani) al 1564 (quando gli subentra il nipote Giovan Francesco; ARESE 1958, pp. 155, 157) e Giudice delle strade nel 1563 (CAVAZZI DELLA SOMAGLIA 1653, p. 781). Ha due fratelli: Gerolamo, «physico et bono astrologo» amico e collaboratore di Cesare Cesariano (CESARIANO 1508-1528 circa, p. 37, 45, 90), e Francesco, fisico ducale al servizio di Francesco II Sforza e narratore di una delle *Novelle* di Matteo Bandello (GODI 1996, pp. 57-63), nonché padre di Giovan Francesco.

<sup>7</sup> Gabriele Panigarola, figlio del cancelliere e guardarobiere ducale Gottardo e marito di Maria Vertemate, è giureconsulto collegiato dal 1518, questore del Magistrato delle entrate ordinarie dal 1541 e questore di toga lunga dal 1563; muore il 14 dicembre 1566: ARESE 1970, p. 141. Nel 1535 l'oratore veneto Cappello lo ricorda come «uno de primi advocati della città»: CHABOD 1961, p. 10.

<sup>8</sup> Luigi Marliani, figlio di Corradino (da non confondere con l'omonimo medico, figlio di Daniele, testimone il 1 novembre 1535 alla dettatura del testamento di Francesco II Sforza: LEYDI 1999, p. 39 nota 11; SACCHI 2005, I, p. 45), è membro del Consiglio dei Sessanta dal 1551 al 1557, quando «lascia Milano per recarsi a servire i Duchi di Parma e Piacenza»: ARESE 1958, pp. 154, 156.

<sup>9</sup> Regesto, docc. 92, 125. Per Gerolamo Castelletto e i suoi fratelli vedi: Appendice 3.III, Marco Antonio Castelletto.

per esclusione, non essendoci in Santuario altre pale attribuibili al pittore, escluse naturalmente quelle commissionate da Isabella Borromeo<sup>10</sup>.

\*

Il 26 maggio 1647 i deputati della Fabbrica si riuniscono per discutere «circa l'ornamento che s'ha da fare alla capella della Beata Vergine della Benedittione», ovvero per la pala d'altare della campata di Sant'Ambrogio, che prevede sicuramente la messa in opera di «vetri che occorreranno per la vetriata, cioè molati». L'argomento, lasciato temporaneamente cadere, viene affrontato nuovamente solo fra il maggio e il luglio del 1666 quando, grazie alla disponibilità di un legato testamentario di 900 lire vincolato da Francesco Bernardis «alla capella della Benedittione, [...] per onorar detta capella», ascoltato il parere di Gerolamo Quadrio, ingegnere della Fabbrica, viene stabilito di far realizzare «un telaro di pietra mischia lustra». L'«ornamento alla capella della Benedittione», ancora oggi esistente, è messo in opera da Pietro Paolo Muttoni su disegno di Quadrio entro l'11 maggio 1670, per un costo complessivo di 1438 lire, 12 soldi e 9 denari<sup>11</sup>.

Il 13 dicembre 1671 «vien richiesta comprare» la «cornice di legno che si levò all'altare della Benedittione», quella realizzata nel 1564 da maestro Pietro intagliatore: i fabbricieri affidano a Quadrio la stima, e stabiliscono di «lasciarla al prezzo che detto ingegnere dirà»<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Scheda 8.

<sup>11</sup> Regesto, docc. 133, 135-137, 139-141. Pietro Paolo Muttoni è capomastro degli scalpellini della Fabbrica del Duomo dal 1632 al 1671, e come tale percepisce una paga giornaliera di 50 lire (SELLA 1968, pp. 80-83, 90). Per la cattedrale realizza nel 1632-1635 la balaustra posta davanti all'altare di Santa Caterina (ZANI 1998, pp. 56-57, nota 22), nel 1649 la lapide dedicata a Gian Pietro Carcano vicino alla Sacrestia meridionale e nel 1669 l'ornamento che circonda il *Chrismon Sancti Ambrosii*, sempre nel deambulatorio absidale (*Annali* 1877-1885, V, pp. 227, 254, 294). Padre dell'architetto milanese Giacomo Muttoni (per il quale: COPPA 1977, p. 157, nota 23; PARVIS MARINO 1998, pp. 268-271, 296, nota 145), è possibile che Pietro Paolo sia parente – padre o zio – di Defendente Muttoni che, prima di trasferirsi stabilmente con la famiglia a Vicenza nel 1696, attorno al 1672-1673 risulta attivo come capomastro al seguito dell'architetto Francesco Castelli in San Giovanni in Conca a Milano e in San Tommaso a Pavia (CASATI 2012, pp. 181-184), del resto, fra i figli di Defendente si registra, oltre al più noto architetto Francesco Muttoni, un altro Pietro Paolo (per Defendente e Francesco Muttoni: SACCARDO 1981, pp. 269-274, 585-634; BARAUSSE 2012).

<sup>12</sup> Del nome dell'aspirante acquirente e dell'esito della trattativa non restano purtroppo tracce: Regesto, doc. 142.

Lo stesso anno, Agostino Santagostino (1671) ricorda per la prima volta a stampa il *Congedo di Cristo*, registrato in seguito da tutte le guide della città e del Santuario<sup>13</sup>.

Restaurato da Giovan Battista Ausenda nel 1673, l'anno successivo Carlo Torre (1674) segnala che la «pittura [è] posta sotto vetri e tenuta in gran venerazione per mostrarsi prodiga di sovvenimenti a' miseri afflitti»<sup>14</sup>.

Come tutti gli autori di guide, anche Giuseppe Biffi (1704-1705) attribuisce il *Congedo* a Carlo Urbino, ma segnala comunque il parere espresso – con ogni probabilità, oralmente – dal pittore Federico Costa, secondo il quale l'opera spetterebbe a Bernardino Campi<sup>15</sup>.

Verso la fine del XVIII secolo sia la tavola che il suo autore risultano molto apprezzati: Francesco Maria Gallarati (1777) definisce Carlo un «pregiabil pittore, singolarmente pel buon disegno, buone tinte graziose e piene di spirito», mentre per Carlo Bianconi (1787) il dipinto «è bell'opera, e per divozione ancora stimata» e il suo autore «corretto, e sempre amoroso pittore», definizione parzialmente recuperata da Luigi Lanzi (1793, 1809) quando scrive di Carlo nei termini di «pittore corretto e gentile sempre» e del *Congedo* come di una «pittura divina, robusta, grande» che «non teme la vicinanza de' miglior lombardi di quel tempo»<sup>16</sup>.

---

<sup>13</sup> SANTAGOSTINO 1671, p. 29; Appendice 2, Retrocoro – 4<sup>a</sup> campata (Sant'Ambrogio).

<sup>14</sup> Per il restauro dell'Ausenda: Capitolo 2.VI. TORRE 1674, p. 73.

<sup>15</sup> BIFFI 1704-1705, p. 44. Federico Costa (da non confondere con l'allievo Federico Caimi detto il Costa: BAINI 2007, pp. 216-217) è uno dei pittori presenti alla redazione del primo verbale dell'Accademia di San Luca di Milano il 20 aprile 1688 (COLOMBO 2007, p. 57). Della sua produzione pittorica restano poche tracce: «un quadro lungho più di tre braccia con il Presepio con cornice indorata di mano del sig.r Federico Costa» e «quattro quadri bislonghi tutti longhi circa due braccia, in uno de' quali v'è Erodiade con la testa di San Giovanni Battista, in un altro vi è David con la testa di Oloferne, in altro l'Adultera con Nostro Signore tutte mezze figure al naturale, cornice nera, che finge marmo con foglie e guzzette indorate di mano di Federico Costa» registrati rispettivamente nella casa milanese (nella parrocchia di Santo Stefano in Nosiggia, in contrada Marino in Porta Nuova) e in quella novarese (nella parrocchia di Sant'Eufemia) del defunto conte reggente e senatore don Luigi Caroelli nell'inventario del 21 giugno 1720 (GIULINI 1933, pp. 407, 409), e una «tavola della Vergine Madre col Divino Infante fra le braccia attenta alle Preci de' S.S. Apostoli Pietro e Paolo genuflessile d'avanti, lavorata in Milano dai 2 pennelli uniti del Costa, e del Caimi» ricordata da CAMPINI 1773, pp. 265-266, sull'altar maggiore della commenda di San Pietro a Monza. Oggi è forse più noto come consulente per la redazione di stime e inventari di collezioni che in veste di pittore: COMINCINI 1999, p. 147 (stima della collezione di don Carlo Rocchetti prevosto di Rosate, data imprecisata); STOPPA 2003, pp. 272, 275 (inventario dei beni della casa milanese del marchese senatore Giacinto Orrigoni, 24 maggio 1728); DOZIO 2007, pp. 174-190 (inventario dei quadri conservati nel palazzo milanese di Costanzo Taverna, 24 gennaio 1736).

<sup>16</sup> GALLARATI 1777, p. 50; BIANCONI 1787, p. 140; LANZI 1783, pp. 322-323; 1809, p. 252.

Nel corso dell'Ottocento, sebbene continui ad essere «tenuta in grande divozione dai fedeli» per il «pietoso soggetto» e subisca un secondo restauro (1861)<sup>17</sup>, la pala comincia a non incontrare più il gusto dell'epoca, con il risultato che Giuseppe Mongeri (1872) arriva a definirla «debole tavola»<sup>18</sup>.

La stroncatura più decisa spetta però ad Adolfo Venturi (1934), che pubblica la prima riproduzione in bianco e nero del *Congedo*, decurtata del quarto superiore, e ritiene che Carlo si ispiri «ai modelli delicati e accarezzati di Bernardino Luini, come può vedersi specialmente nella figura della Madonna; ma ad un tempo trae da Bernardino Campi i lineamenti tirati, assottigliati, le stoffe sottili, con tenui venature di pieghe, le superfici forbite, lucenti». Per Venturi «sentimentale è il linguaggio del colore esangue, delle luci fioche, elegiache nell'ombra invadente», e la composizione può essere ridotta a «due quinte di figure allampanate, lustre e cartacee» dove un apostolo «raffaelleggia nella posa» e Gesù «è una dolcigna immagine chiesastica». Solamente la coppia formata dalla Madonna e dalla pia donna al suo fianco sembrerebbero degne di apprezzamento, «e par che in quell'ombra, tagliata da luci corrusche, si rispecchi l'angoscia materna. Ma il bel gruppo è soffocato dai manichini che l'attorniano, esempi accarezzati e vacui dell'Accademia leonardesca in Lombardia»<sup>19</sup>.

Padre Francesco Maggi (1951) pubblica la prima riproduzione integrale in bianco e nero della tavola, della quale descrive con immedesimazione anche il soggetto: «Cristo è ginocchioni davanti alla Madre che si china trepida, le mani sul suo capo in un gesto di abbraccio e di benedizione. Non si guardano in volto. L'occhio di Cristo è fisso, sperduto come in attesa, preoccupato dolorante. Nel silenzio della scena, popolatissima, pesa, quasi un incubo, l'apprensione. Attorno, pervasi di identici sentimenti figure di donne e di Apostoli, muti. Questa immagine è centro di una particolare devozione», sia dei novelli sposi che dei giovani missionari, devoti della cosiddetta «Madonna della Benedizione»<sup>20</sup>.

---

<sup>17</sup> Per la campagna di restauri del 1861, in occasione della quale Scipione Lodigiani ha «pulito, ripassato e data la vernice» al *Congedo*: Regesto, doc. 155; Capitolo 2.VI.

<sup>18</sup> G.L. 1818, p. 26; CASELLI 1827, p. 82; MONGERI 1872, p. 234.

<sup>19</sup> VENTURI 1934, p. 492-494, fig. 272 (fotografia Croci). Lo stesso anno Silvio Vigezzi definisce il *Congedo* in «buono stato» nella scheda di catalogazione ministeriale dell'opera (allegata a ASBSAEMi, scheda OA 03/00030115).

<sup>20</sup> MAGGI 1951, pp. 149-152, 206, tav. XX. Una delle guide più recenti del Santuario sintetizza la tradizione secondo cui sarebbe stata la devozione per la «Madonna della benedizione e dell'addio [...] a dar origine alla benedizione degli sposi, dopo il matrimonio nelle rispettive parrocchie, così che il Santuario è chiamato la chiesa degli sposi», ma non solo, «davanti a questa Madonna si sono

Nel giugno del 1959 la Soprintendenza affida a Pinin Brambilla Barcilon il terzo restauro del *Congedo*, che presenta «estesi ed ampi sollevamenti del colore», «generale offuscamento» e una disgiunzione delle tavole<sup>21</sup>.

Che la tavola sembri ormai avere «più rinomanza, non tanto per pregi d'arte quanto per la divozione popolare che vi fa capo» è un dato riscontrato anche da Gabriele Lucchi (1972), secondo il quale – posto che «vi si riscontrano con chiara evidenza anche molti spunti derivati dai Campi e dal Luini», ovvero «ligie imitazioni» – «possiamo dire che al di là del buon valore artistico, questo quadro assomma un carico di sentimenti umani e di testimonianze religiose da assurgere al valore di simbolo»<sup>22</sup>.

Nonostante i numerosi restauri, nel 1976 Elisa Bertoldi rileva uno stato conservativo ancora «discreto», caratterizzato da «colore secco e opaco, screpolature», e soprattutto dal persistere di «una lunga crepa, dal basso verso la mano della Vergine»<sup>23</sup>.

Lo stesso anno James Byam Shaw (1976) pubblica un gruppo di quattro disegni, tutti assegnati a Carlo Urbino da Philip Pouncey e ritenuti preparatori per il *Congedo*: due conservati a Oxford, rispettivamente all'Ashmolean Museum (inv. n. WA1935.63) e alla Christ Church Picture Gallery (inv. n. 1880), uno nella collezione londinese di M. T. Palmer (oggi nella Goldman Collection dell'Art Institute di Chicago) e uno passato all'asta da Christie's il 30 marzo 1971 (lotto 226)<sup>24</sup>. Tra questi, quello già di proprietà di M. T. Palmer «is the best» e – assieme a quello passato all'asta da Christie's – «the largest, and slightly nearer to the finished work than either of the others». Byam Shaw osserva che «Urbino was Bernardino[ Campi]'s pupil, and the painting in Milan is very much in his style», aggiungendo che «it might perhaps be argued that one, at least, is by Bernardino Campi, and that his pupil used it for the composition of his painting; but the four drawings seem

---

inginocchiati, per l'ultima benedizione in patria della Madre celeste, centinaia di missionari e suore, prima di partire per le terre di evangelizzazione»: *Santa Maria* 1981, p. s.n.

<sup>21</sup> Regesto, doc. 161.

<sup>22</sup> LUCCHI 1972a.

<sup>23</sup> ASBSAEMi, scheda OA 03/00030115.

<sup>24</sup> BYAM SHAW 1976, I, p. 286, figg. 92-94; II, tav. 684. Il disegno dell'Ashmolean Museum è attribuito ad Andrea Meldolla detto lo Schiavone finché PARKER 1956, II, p. 72 n. 136, non lo collega a quello della Christ Church Picture Gallery (a sua volta tradizionalmente riferito a Giulio Campi) assegnandoli entrambi a Bernardino Campi; sempre per il disegno dell'Ashmolean Museum, l'attribuzione di Pouncey a Carlo Urbino è segnalata già in: DI GIAMPAOLO 1974, p. 31 nota 55. Il disegno oggi alla Goldman Collection dell'Art Institute di Chicago passa all'asta a Londra da Sotheby's il 18 aprile 1996 come «North Italian School, circa 1600» (CIRILLO 2005, p. 74) e viene acquistato da Jane e Steve Goldman nel 2013 (S. Folds McCullagh, in *Strokes of Genius* 2014, pp. 60-61, 174).

to me unquestionably by the same hand, and their relationship to one another and to the painting is such that I find difficult to believe that any one among them is by a different artist. Furthermore, established drawings in this style by Bernardino himself [...] seem to me to show a better understanding of the human figure».

Nel 1977 il *Congedo*, probabilmente restaurato una quarta volta, abbandona il Santuario per la prima e unica volta per essere esposta al Palazzo Reale di Milano, alla mostra *Omaggio a Tiziano*. In questa occasione Giulio Bora (1977) si convince che la pala d'altare della campata di Sant'Ambrogio debba essere una delle «due tavole de le ancone per mettere alle due capelle decte per la signora Ixabella Triultia», già realizzate da Carlo Urbino il 15 aprile 1557<sup>25</sup>. Il *Congedo*, ideato «dall'Urbino dopo lunga elaborazione, come provano i numerosi disegni preparatori, tutti riconosciuti da Philip Pouncey», presenterebbe affinità «stringenti» con l'*Incredulità di San Tommaso* (1561-1566)<sup>26</sup> conservata nella sacrestia di San Lorenzo Maggiore a Milano e lascerebbe «trasparire, nella calligrafica eleganza delle figure e sottigliezza dei tratti, le capacità disegnative dell'Urbino, per le quali era rinomato [...]; numerosi spunti sono di derivazione milanese, in particolare certa tipologia aggraziata di lontana ascendenza luinesca, anche se l'animazione delle figure e l'impaginazione rivelano una maturazione sulla cultura della “maniera”. Il quadro a monocromo rappresentato sul fondo scuro pare raffiguri una *Visitazione*»<sup>27</sup>.

Secondo Sergio Gatti (1977), una «delicata vena sentimentale» accomunerebbe invece il *Congedo* agli affreschi del catino absidale della cappella Taverna in Santa Maria della Passione (1559-1562)<sup>28</sup>, mentre per Peter Ward-Jackson (1979) – in disaccordo con Pouncey circa l'attribuzione dei disegni a Carlo – «appears likely that Urbino, in executing the Milan altarpiece, made use of studies by his master» Bernardino<sup>29</sup>.

Anche Francesco Frangi (1987) considera la tavola una «delle due pale giovanili per Santa Maria presso San Celso, eseguite tra il 1555 e il 1557», riconoscendovi un esempio di «manierismo accademico e raggelato di tardiva ascendenza leonardesca e luinesca», evidente nei «connotati “milanesi” dei volti, che nei loro tentativi di animazione psicologica e nella

---

<sup>25</sup> BORA 1977a, p. 51. Le due ancone sono invece l'*Assunzione della Vergine* e il *San Renato vescovo*: Scheda 8.

<sup>26</sup> CIRILLO 2005, pp. 71-72.

<sup>27</sup> G. Bora in *Omaggio* 1977, pp. 71-72 nn. 31-32.

<sup>28</sup> GATTI 1977, p. 101.

<sup>29</sup> WARD-JACKSON 1979, p. 56 n. 115.

loro espressività inquieta sono tardo esito degli esperimenti leonardeschi<sup>30</sup>. Riproposto il confronto con l'*Incredulità di San Tommaso*, Frangi rileva in entrambe le opere evidenti «impacci pittorici» e una «struttura tipicamente disegnativa della pala, cromaticamente raggelata e strettamente accademica nella impaginazione».

Nel 1998 Bora – che pubblica la prima riproduzione integrale a colori della tavola – osserva come il *Congedo* registri, «nelle formule figurative e compositive, il nuovo corso che nel frattempo si era instaurato a Milano in direzione di un manierismo più attento alla cultura emiliana e centro-italiana»<sup>31</sup>. Nonostante «l'impaccio compositivo dovuto in parte alle infelici dimensioni del supporto», la tavola possiede un'«eleganza del ritmo formale e compositivo dei personaggi in primo piano, accentuata dai vivaci colori smaltati e dalle sottili cadenze dei panneggi», nella quale Carlo «lascia affiorare la complessità della sua cultura, come può dimostrare la citazione, nella figura di San Giovanni a destra, dalle eleganze formali di Bernardino Campi».

Lo stesso anno Nicole Riegel (1998), grazie alla lettura del testamento di Renato Trivulzio e delle delibere della Fabbrica, individua le due campate assegnate al patronato di Isabella Borromeo con quelle dedicate a Santa Maria Assunta e a San Gregorio Magno, deducendo correttamente che le pale d'altare realizzate da Carlo Urbino entro l'aprile del 1557 devono essere identificate con l'*Assunzione* e il *San Renato vescovo*, e che il *Congedo* dev'essere invece quella che le voci di pagamento legano al nome di Cristoforo Appiano<sup>32</sup>.

Giuseppe Cirillo (2005) non conosce né i documenti originali né le ricerche della Riegel, ma «lo stile assai maturo» del *Congedo* – «conseguente agli stretti contatti appena avuti [da Carlo] col Campi [Bernardino]» – lo spinge ugualmente a confutare l'identificazione della tavola con una delle pale commissionate da Isabella Borromeo e ad agganciarlo piuttosto al 1566, anno in cui Carlo sarebbe ancora attivo in Santuario «per gli altri lavori a stucco e affresco»<sup>33</sup>. La cronologia sarebbe confermata, ancora una volta, «dall'alta qualità pittorica e dall'impostazione scenica [...] in armonia perfetta con quelle dell'appena precedente *Incredulità di San Tommaso* in San Lorenzo». La tavola presenterebbe quindi una «compatta composizione geometrizzata», dei «passaggi luminosi assai calibrati» e una «modellazione sensibile» coerenti con i «compassati canoni espressivi inaugurati dall'Urbino nell'affresco della conca absidale in Santa Maria della Passione», il soggetto «potrebbe derivare dalle due

---

<sup>30</sup> FRANGI 1987, pp. 205, 303.

<sup>31</sup> G. Bora, in *Pittura* 1998, pp. 57, 160 (fig. 92, Fototeca della Soprintendenza), 267-268.

<sup>32</sup> RIEGEL 1998, pp. 133-134.

<sup>33</sup> CIRILLO 2005, pp. 38, 72, 74, 157-158, 174.



note incisioni di Dürer» e «nel finto bassorilievo sopra la porta nel fondo non si ravvisa l'Annunciazione (Bora), ma la *Nascita della Vergine*». Dei disegni pubblicati da Byam Shaw, Cirillo ne accetta solamente tre perché si accorge giustamente che il quarto, quello passato in asta da Christie's nel 1971, per quanto spetti comunque a Carlo Urbino, è in realtà preparatorio per un altro *Congedo*, quello dipinto da Giuseppe Giovenone il giovane per la parrocchiale di Caresanablot, al quale Carlo avrebbe perciò il modello «appena dopo il 1578, in combinazione col sodalizio [ipotizzato dallo stesso Cirillo] per gli affreschi [delle cappelle laterali della Madonna di Campagna] di Pallanza»<sup>34</sup>.

\*

Il *Congedo di Cristo* è un episodio apocrifo della vita di Gesù che precorrerebbe l'ingresso in Gerusalemme, ovvero l'inizio della Passione, reso famoso dalla versione contenuta nelle *Meditationes vitae Christi* dello Pseudo Bonaventura (cap. LIX), ma successivamente ripreso e rielaborato diverse volte e in vario modo attraverso sacre rappresentazioni, testi di meditazione e resoconti di rivelazioni mistiche. Privo di un modello iconografico rigido<sup>35</sup>, la sua occorrenza nelle arti figurative è rara ma non così inconsueta, soprattutto nel corso del Cinquecento. Evitando il tentativo di redigere un elenco completo dei dipinti che lo raffigurano, così come di delineare ipotetici rapporti con le due versioni oggi più conosciute, quelle dipinte da Antonio Allegri detto il Correggio (1514-1518 circa, National Gallery di Londra, inv. NG4255) e da Lorenzo Lotto (1521, Staatliche Museen di Berlino, inv. n. 325), credo sia sufficiente segnalare quelle che ritengo due possibili fonti di Carlo Urbino: la tavola prodotta dalla bottega di Bernardino Luini conservata in una collezione privata inglese (1520-1525 circa) e l'affresco di Fermo Stella in Santa Maria delle Grazie a Varallo (1537-1539 circa)<sup>36</sup>. Se non precisamente a queste, Carlo guarda sicuramente ad opere analoghe: se da un lato, infatti, due dei tre disegni preparatori per la tavola del Santuario mostrano notevoli affinità con l'ambientazione in esterno dell'affresco valesiano, dall'altro sono convinto che l'idea di inserire una scena secondaria in posizione elevata,

---

<sup>34</sup> Rispetto al cantiere di Pallanza, dove la presenza di Giovenone non è attestata né dai documenti né da opere, vedi: MARTINELLA in corso di stampa.

<sup>35</sup> Sulle diverse variabili iconografiche: RÉAU 1957, pp. 395-396; COLALUCCI 1991, pp. 39-46.

<sup>36</sup> Per la tavola della bottega di Bernardino Luini: AGOSTI, STOPPA, TANZI 2010, pp. 42, 43 (illustrazione in bianco e nero), 64 nota 70. Per l'affresco di Fermo Stella: FACCHINETTI 2008, pp. 177-179 n. 27.

inquadrata e posta a commento della principale, derivi dalla tavola luinesca o dal suo ipotetico prototipo.

Carlo sceglie di ambientare il suo *Congedo* in un interno ombroso: una stanza con il soffitto di legno a travi incrociate, una porta sul fondo dalla quale sta entrando una donna scostando la tenda verde, e un'alta finestra sulla sinistra, unica fonte di luce visibile, oltre la quale si intravede un'esile striscia di cielo azzurro.

In primo piano, come sul proscenio di un palcoscenico, è disposto un gruppo di otto figure, quattro donne sulla sinistra e quattro uomini sulla destra. Gesù è al centro, inginocchiato, con le mani incrociate sul petto e lo sguardo assente mentre attende con aria rassegnata la benedizione della madre. Alle sue spalle, in piedi, sono raffigurati tre apostoli, dei quali risultano riconoscibili Giovanni, per la giovane età, e Pietro, per la fisionomia. Il primo, all'estrema destra, vestito di verde e rosso e ispirato – nella posa – al San Paolo dell'*Estasi di Santa Cecilia* di Raffaello (1514-1516 circa, Pinacoteca Nazionale di Bologna, inv. 577), è l'unica figura rivolta verso l'osservatore, al quale mostra la propria sofferenza asciugandosi le lacrime con l'estremità del manto. Il secondo, al centro del terzetto, è intento a discutere con l'altro apostolo, poggiandosi la mano sinistra sul cuore e sollevando la destra come a voler calmare il proprio interlocutore, che indica invece il gruppo delle donne. Fra queste spicca, davanti a tutte, Maria, vestita di rosa e azzurro come il Figlio, il volto bianco segnato da un muto dolore e la mano destra sollevata in un gesto benedicente. La donna alla sua sinistra, con il viso quasi nascosto dall'ombra e le palpebre leggermente arrossate, guarda Gesù mentre infila la mano sotto il braccio di Maria, quasi volesse tenersi pronta per sorreggerla nel caso questa dovesse svenire. Alle loro spalle, le altre due donne dimostrano ciascuna a suo modo il proprio dolore: quella di destra, della quale si vede solamente la testa, alza gli occhi al cielo lasciandosi scorrere le lacrime sulle guance, mentre quella all'estrema sinistra della scena – la Maddalena, a giudicare dai capelli rossi che ricadono, discretamente esibiti, sul petto – abbassa lo sguardo stringendo le mani in segno di supplica.

Carlo risolve lo scomodo formato della pala, comune a tutte quelle del deambulatorio del Santuario, oltre che con la regia delle luci anche collocando sopra la porta in fondo alla stanza un quadro monocromo che dovrebbe raffigurare un episodio biblico, veterotestamentario piuttosto che evangelico, a commento dell'azione principale. L'immagine risulta oggi poco leggibile, ma dato l'affollamento della scena, non mi sembra possibile identificarne il soggetto con l'*Annunciazione*, mentre ritengo più plausibile che si

tratti della *Cacciata di Eliodoro* (Maccabei 2, 3:24-26). A favore di questa ipotesi giocano sia la presenza di un cavallo imbizzarrito sulla sinistra – «apparve loro un cavallo [...] il quale si spinse con impeto contro Eliodoro e lo percosse con gli zoccoli anteriori» – che la figura in primo piano sulla destra, più lumeggiata delle altre e dotata di ali, e perciò identificabile come un angelo – «apparvero inoltre altri due giovani dotati di gran forza, splendidi di bellezza e con vesti meravigliose, i quali, postisi ai due lati, lo flagellavano senza posa, infliggendogli numerose percosse» –. Di contro, bisogna segnalare che la scena risulta chiaramente ambientata all'esterno di un tempio, mentre l'episodio narrato nel secondo libro dei Maccabei si svolge all'interno, come nell'affresco di Raffaello nella Stanza di Eliodoro (1511-1512). Mi domando inoltre quale senso potesse avere l'inserzione, sullo sfondo di un *Congedo*, dell'episodio veterotestamentario solitamente impiegato per prefigurare quello neotestamentario della *Cacciata dei mercanti dal tempio*. L'unica ipotesi che credo si possa avanzare – tenendo conto sia della necessità che l'episodio secondario commentasse l'azione principale, sia della predisposizione di Carlo all'invenzione di nuove iconografie, ben attestata dagli affreschi dello stesso Santuario – è che si tratti piuttosto del tentativo di rappresentare l'omicidio di Zaccaria (Luca, 11:46-52), l'ultimo, in ordine di tempo, dei profeti rifiutati dal popolo di Israele, «ucciso tra l'altare e il santuario», quindi all'esterno, ricordato esplicitamente da Gesù proprio prima di avviarsi verso la Passione, a prefigurare – per l'appunto – il sacrificio cui stava volontariamente andando incontro<sup>37</sup>.

Oltre alla pala di Caresanablot (*post* 1570)<sup>38</sup> – rispetto alla quale mi sembra fortemente improbabile che il disegno passato all'asta da Christie's nel 1971 costituisca un modello fornito da Carlo a Giovenone – e alla brutta copia protosettecentesca conservata nel Duomo di Milano<sup>39</sup>, è possibile raccogliere un piccolo gruppo di almeno tre opere che dipendono direttamente dal *Congedo* del Santuario: l'affresco di Michelangelo Carminati nella parrocchiale di Santa Maria Rezzonico (1594-1595)<sup>40</sup>, la tela attribuita da Francesco Frangi a Giuseppe Vermiglio passata all'asta da Christie's a Milano nel 2007 (1610-1620

---

<sup>37</sup> La scelta di episodio così inconsueto, ma specificatamente legato alla Passione, rifletterebbe del resto quella adottata dalla bottega di Luini per la tavola di collezione privata inglese: AGOSTI, STOPPA, TANZI 2010, p. 64 nota 70.

<sup>38</sup> La datazione della pala resta incerta: ASTRUA 1982, p. 186; ASTRUA, CURTO 1982, p. 191 (illustrazione in bianco e nero).

<sup>39</sup> ARSLAN 1960, p. 31, fig. 48.

<sup>40</sup> VIRGILIO 1992, p. 54 fig. 7.

circa)<sup>41</sup> e quella dipinta da Agostino Santagostino conservata nei depositi della Pinacoteca di Brera (*ante* 1688 circa, Reg. Cron. 5676)<sup>42</sup>.

La tavola dipinta da Carlo possiede una fortuna inscindibilmente intrecciata con la devozione della quale diventa oggetto, che ha il suo apice proprio nel corso del XVII secolo quando, oltre ad essere dotato di una nuova cornice e protetto da vetri, il *Congedo* comincia ad essere tradotto in incisioni accompagnate da testi di preghiera, che riducono l'inquadratura disinnescando il problema del quadro e favoriscono ulteriormente la circolazione dell'immagine<sup>43</sup>.

L'ultima opera dipinta da Carlo Urbino per il Santuario è forse una delle più note fra quelle realizzate dal pittore, oltre che per la sua qualità intrinseca, certo anche grazie all'affezione suscitata nei devoti e all'interessamento degli studiosi.

Rispetto alle tavole concluse entro l'aprile del 1557 per le campate di Santa Maria Assunta e di San Gregorio Magno, quella della campata di Sant'Ambrogio si distingue per la qualità esecutiva decisamente migliore, tanto da far sorgere il dubbio, messa a confronto con quelle, che si tratti dell'opera di un altro pittore. Credo che questo salto qualitativo si spieghi esaurientemente chiamando in causa l'avvicinamento di Carlo a Bernardino Campi, con il quale Urbino ha modo di collaborare con sicurezza a partire dal 1565, ma del quale non è necessario ipotizzare un coinvolgimento diretto in fase di ideazione o realizzazione.

Il *Congedo* rappresenta un apice all'interno della produzione di Carlo degli anni Sessanta, momento nel quale, pur senza mai riuscire a trasfondere compiutamente in pittura la propria abilità grafica, Urbino riesce nonostante tutto a superare – o a mascherare – le goffaggini attestate dalle tavole degli anni Cinquanta. Ferma restando la propensione del pittore a soffermarsi con pedante insistenza sulla ricercatezza di alcuni dettagli, come le pieghe dei panneggi, in questa pala – così come in altre opere coeve, le facce interne delle ante d'organo di Santa Maria della Passione (1562 circa) per esempio – Carlo dimostra di aver elaborato una formula pittorica congelata, elegante e controllata, tanto più migliore quanto più sostenuta da una regia drammatica delle luci.

---

<sup>41</sup> F. Frangi, in *Dipinti* 2007, pp. 66-67 lotto 113.

<sup>42</sup> S. Coppa, in *Seicento* 2013, pp. 96, 161-162 n. 43.

<sup>43</sup> Appendice 1.V.



Fig. 1 Bottega di Bernardino Luini, *Congedo di Cristo*, 1520-1525 circa  
Regno Unito, collezione privata



Fig. 2 Fermo Stella, *Congedo di Cristo*, 1537-1539 circa  
Varallo, Santa Maria delle Grazie



Fig. 3 Campata di Sant'Ambrogio  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso



Fig. 4 Carlo Urbino, *Congedo di Cristo*, 1566  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di Sant'Ambrogio





Fig. 5 Carlo Urbino, *Congedo di Cristo*, 1566 (particolare con l'*Omicidio di Zaccaria*?)  
Milano, Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, campata di Sant'Ambrogio



Fig. 6 Giuseppe Giovenone il giovane, *Congedo di Cristo*, post 1570  
Caresanablot, parrocchiale



Fig. 7 Anonimo, *Congedo di Cristo*, inizio del XVIII secolo  
Milano, Duomo



Fig. 8 Michelangelo Carminati, *Congedo di Cristo*, 1594-1595  
Santa Maria Rezzonico, parrocchiale



Fig. 9 Giuseppe Vermiglio, *Congedo di Cristo*, 1610-1620 circa  
Ubicazione ignota



Fig. 10 Agostino Santagostino, *Congedo di Cristo*, ante 1688 circa  
Milano, Pinacoteca di Brera, Reg. Cron 5676

## REGESTO

### Misure di lunghezza

1 braccio (=12 once) m 0,594936

1 oncia m 0,049578

### Monete

1 fiorino 32 soldi

1 lira 20 soldi

1 soldo 12 denari

### Pesi\*

1 migliaio (= 1000 libbre grosse) kg 762,51714

1 centinaio (= 100 libbre grosse) kg 76,251714

1 libbra grossa (= 28 once) kg 0,762517

1 libbra sottile (= 12 once) kg 0,326793

1 oncia kg 0,027233

\* ferro e piombo sono sempre pesati in libbre sottili





**1. 1539, 26 dicembre**

**Milano**

*I fratelli Marco Antonio, Gerolamo e Francesco Castelletto effettuano una donazione alla Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso.*

ASMi, Atti dei notai, Rubriche, 4846 – Nicolò Vignarca q. Angelo.

Donatio facta per magnificus dominum Marcum Antonium suo et nomine fratrorum suorum [Gerolamo e Francesco] de Casteleto venerabili Fabrice ecclesie Sancte Marie Sancti Celsi Mediolani, die XXVI decembris<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> L'atto corrispondente alla registrazione in rubrica è perduto.

**2. 1540, 12 giugno**

**Milano**

*Andrea e Bartolomeo de Conti ricevono 25 lire e 6 soldi dalla Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso in saldo per la realizzazione di stucchi.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, ff. 133v-134.

Cfr. ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Registro di cassa 1534-1557, f. 108.

Ed: RIEGEL 1998, p. 410, doc. 1540, 12.6.

MDXL

Magistro Andrea di \* \* \* et suo fiolo devo dare a dì 12 giugno L. 25 · 6 contati a loro per saldo delle sue opere a fare il stucco, a messer Aymo Raynoldo thesaurario in credito, f. 131<sup>1</sup>

L. XXV S. VI d. –

MDXL

Magistro Andrea di contra de avere se pone L. 25 · 6 per saldo, consendo si como se doveva esser manchatto a dargli tal credito orra se aconcia a suo dover a intratta 1544, in debito, a f. 186<sup>2</sup>

L. XXV S. VI d. –

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 131.

<sup>2</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 185v.

### 3. 1540, 11 dicembre

#### Milano

*La Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso accredita al tesoriere Aymo Rainoldi 533 lire, 17 soldi e 6 denari, comprese 495 lire versate ad Alessandro Bonvicino detto il Moretto per la decorazione di una campata.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 145v.

Ed: P. L. De Vecchi, in *Omaggio* 1977, p. 57, n. 21 (trascrizione parziale); *Documenti* 1989, p. 363, doc. 88, nota.

Cfr. ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Registro di cassa 1534-1557, f. 114.

Ed: *Documenti* 1989, p. 363, doc. 88, nota; RIEGEL 1998, p. 410, doc. 1540, 11.12.

#### MDXL

Fabrica della Madona intitolata de Sancto Celso de dare...

[...]

E a dì 11 dicembre L. 533 · 17 · 6 contati, cioè: L. 34 · 9 · 6 a magistri et lavoratori, L. 495 a magistro Allexandro pictore per pentura de una capella, et L. 4 · 8 per uno offitio per la scolla como per uno mandato di conto di messer Aymo Raynoldo thesaurario, in credito, f. 141<sup>1</sup>

L. DXXXIII S. XVII d. VI

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 141.

### 4. 1541, 10 settembre

#### Milano

*La Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso accredita al tesoriere Aymo Rainoldi 105 lire e 13 soldi, comprese 25 lire versate a maestro Alberto pittore, forse Alberto Meleguli da Lodi.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 155v.

Cfr. ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Registro di cassa 1534-1557, f. 122.

Ed: RIEGEL 1998, p. 411, doc. 1541, 10.9.

#### MDXLI

Fabrica della Madona intitolato de Sancto Celso de dare...

[...]

E a dì 10 ditto [settembre] L. 105 · 13, zoè: a magistri e lavoratori L. 27 · 10, a magistro Alberto pintore L. 25, brente 2 vino per la Fabrica L. 7 · 14, a frate Petro Martire de Sancto Eustorgio per due invidriate L. 37, et diverse altre spexe L. 8 · 9, como per uno mandato di questo dì, al detto messer Aymo [Rainoldi] in credito, f. 158<sup>1</sup>

L. CV S. XIII d. –

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 158.

## 5. 1541, 1-8 ottobre

### Milano

*La Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso accredita al tesoriere Aymo Rainoldi 93 lire, 16 soldi e 6 denari, comprese 2 lire per la sistemazione di un'ancona, e 109 lire, 9 soldi e 6 denari, comprese 24 lire e 10 soldi versati a maestro Alberto pittore, forse Alberto Meleguli da Lodi.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 158v.

Cfr. ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Registro di cassa 1534-1557, f. 123.

Ed: RIEGEL 1998, p. 411, doc. 1541, 6.10 (trascrizione parziale).

## MDXLI

Fabrica della Madona de Sancto Celso anteditta de dare...

[..]

E a dì primo ottobre L. 93 · 16 · 6 contate, zoè: a magistri e lavoratori L. 27 · 10, a magistro Francesco Bottazzo L. 12, a magistro Christofforo di Risi L. 8, al organista L. 3, al clerico L. 2, per conzatura della anchona L. 13 · 5, braccia 52 canevazo per fare l'ochio della giesa L. 13, et diverse alter spese L. 14 · 11 · 6, como per uno mandato di questo dì, a messer Aymo Raynoldo in credito, f. 158<sup>1</sup>

L. LXXXX<sup>o</sup>III S. XVI d. VI

E a dì 8 detto L. 109 · 9 · 6 contate, zoé: a magistri e lavoratori L. 33, a magistro Alberto pentore L. 24 · 10, brente 16 vino L. 44, et diverse alter spese L. 7 · 19 · 6 como per uno mandato di questo dì, al detto messer Aymo in credito, f. 158<sup>1</sup>

L. CVIII<sup>o</sup> S. VIII<sup>o</sup> S. VI

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 158.

## 6. 1542, 10 giugno

### Milano

*La Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso accredita al tesoriere Aymo Rainoldi 121 lire, 1 soldo e 6 denari, comprese 27 lire e 10 soldi versate ad Andrea de Conti e 55 lire a Cristoforo Bossi.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 166v.

Cfr. ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Registro di cassa 1534-1557, f. 131.

Ed: RIEGEL 1998, p. 411, doc. 1542, 10.6.

## MDXLII

Fabrica della Madona intitolata de Sancto Celso de dare...

[...]

E a dì 10 detto [giugno] L. 121 · 1 · 6 contati, zoè: a magistri e lavoratorii L. 26 · 8 · 6, a magistro Andrea Mantovano L. 27 · 10, a domino Christofforo Bosso pentore L. 55, et diverse altre spese L. 12 · 3 como per uno mandato di questo dì, al detto [Aymo Rainoldi] in credito, f. 166<sup>1</sup>

L. CXXI S. I d. VI

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 166.

## 7. 1542, 26 agosto

### Milano

*La Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso accredita al tesoriere Aymo Rainoldi 180 lire e 17 soldi, comprese 70 lire versate a Cristoforo Bossi.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 170v.

Cfr. ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Registro di cassa 1534-1557, f. 133.

Ed: RIEGEL 1998, p. 411, doc. 1542, 26.8.

## MDXLII

Fabrica della Madona anteditta de dare...

[...]

E a dì 26 detto [agosto] L. 180 · 17 contati, zoè: a magistri e lavoratorii L. 25 · 14 · 6, a magistro Francesco Mettono L. 46, a magistro Christofforo Bosso pentore L. 70, et diverse

altre spese L. 39 · 2 · 6 como per mandato di questo dì, al detto [Aymo Rainoldi] in credito, f. 171<sup>1</sup>

L. CLXXX S. XVII d. –

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 171.

## 8. 1542, 3 settembre

### Milano

*I deputati della Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso stabiliscono le condizioni per l'assegnazione della decorazione della campata di San Gerolamo a Calisto Piazza: se il risultato sarà di miglior qualità rispetto a quello della campata di San Paolo, allora Calisto riceverà la stessa somma pagata per quella; al contrario, se il risultato sarà di minor qualità allora il pittore non sarà pagato. Il fabbricere Giuliano Piatti è incaricato di prendere contatto il pittore.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Deliberazioni 1490-1556, f. 202.

Ed: FRIZZONI 1875, p. 170, nota 1; BARONI 1940, pp. 255-256, nota 1; P. L. De Vecchi, in *Omaggio* 1977, p. 62, n. 26 (trascrizione parziale); *Documenti* 1989, p. 363, doc. 88; RIEGEL 1998, p. 411, doc. 1542, 3.9.

Die dominico tertio mensis septembris [1542]

Congregatis magnificis dominis deputatis Scole de Sancte Marie Sancti Celsi Mediolani cum tractaretur de pingendis capellis dicte Scole, ordinatum fuit admittendum esse dominum Calistum de la Platea Laudensem pictorem ad depingendum capellam Sancti Hieronimi ordine per eum oblate scilicet: quod si erint in maiori excellentia quam alia depincta sub nomine Sancti Pauli solvatur in pretio quo illa fuit soluta, si vero erit conformis arbitrio prefatorum magnificorum dominorum deputatorum, si vero in minori excellentia quod nihil ei solvatur, et proinde data est provincia magnifico domino Iuliano Plato scribendi et adducendum dictum pictorem<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Giuseppe Bossi annota in calce: «Condizioni col pittore Callisto Piazza da Lodi per la dipintura della Cappella di S. Girolamo. Egli aveva di già dipinta quella di S. Paolo, e propose ai deputati di far la seconda assai migliore allo stesso prezzo, lasciando loro l'arbitrio del prezzo se l'avesse fatta d'equal merito, e rinunciando ogni premio se l'avesse fatta di merito inferiore».

## 9. 1543, 6-16 gennaio

### Milano

*La Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso accredita al fabbriciere Pagano d'Adda diverse somme in saldo dei conti relativi all'anno 1542, fra le quali 220 lire versate ad Alessandro Bonvicino detto il Moretto entro il 15 dicembre 1541 e 110 lire versate ad Andrea de Conti.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 174v.

Ed: P. L. De Vecchi, in *Omaggio* 1977, p. 57, n. 21 (segnalazione); *Documenti* 1989, p. 363, doc. 88, nota (trascrizione parziale); RIEGEL 1998, p. 412, doc. 1543, ohne Datum (trascrizione parziale).

Cfr. ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Registro di cassa 1534-1557, f. 141.

Ed: *Documenti* 1989, p. 363, doc. 88, nota; RIEGEL 1998, p. 412, doc. 1543, 6.1.

### MDXLIII

Fabrica della Madona anteditta per resto dell'anno 1542 de dare...

[...]

[6 gennaio] E più L. 220 sono per tanti pagati a magistro Alexandro pictore contate alli 15 dicembre 1541, al detto signor Pagano [d'Adda] in credito, f. 177<sup>1</sup>

L. CCXX S. – d. –

[16 gennaio] E più L. 110 per la valuta de scuti 20 imperiali contati a domino Ottaviano d'Adda per dare al maestro del stucho [Andrea de Conti], al detto signor Pagano [d'Adda] in credito, f. 177<sup>1</sup>

L. C X S. – d. –

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 177.

## 10. 1543, 16 gennaio – 21 giugno

### Milano

*Cristoforo Bossi riceve 188 lire, 10 soldi e 6 denari dalla Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso per le pitture di una campata.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, ff. 180v-181.

Cfr. ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Registro di cassa 1534-1557, ff. 142, 146-147.

Ed: RIEGEL 1998, p. 413, 1543, 16.1; 1543, 12.5 (b); 1543, 21.6.

Yesu Maria MDXLIII

Domino Christoforo Bosso pintore de dare a di XVI genaro L. 100 sono contate a luii, a messer Aymo Raynoldo in credito, f. 176<sup>1</sup>

L. C S. – d. –

XII magio L. 25 sono contate a luii, al suprascripto [Aymo Rainoldi] in credito, f. 182<sup>2</sup>

L. XXV S. – d. –

XXI zugno L. 63 · 10 · 6 sono contate a luii per saldo, al suprascripto [Aymo Rainoldi] in credito, f. 182<sup>2</sup>

L. LXIII S. X d. VI

De havere per la sua opera fatta a dipingere una capella

L. CLXXXVIII S. X d. VI

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 176; Chiesa 6 (Caseggiati. Marmi. 1537 al ...), cart. 1537 al ..., cart. 1543 al ...

<sup>2</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 182.

## 11. 1543, 4 febbraio

### Milano

*I deputati della Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso accolgono la proposta di un anonimo nobile bresciano, avanzata tramite il fabbricere Ludovico del Conte, relativa alla realizzazione e donazione di un'ancona raffigurante Santa Maria Maddalena nel deserto, destinata ad un altare del Santuario. L'ancona sarà realizzata secondo la forma e la qualità stabilite dai fabbricieri, ma alla condizione che se il dono non soddisferà i riceventi allora il donatore potrà ritenerlo per sé.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Deliberazioni 1490-1556, f. 203.

Ed: BARONI 1940, p. 256, nota 1 (segnalazione); RIEGEL 1998, p. 412, doc. 1543, 4.2.

1543 Die dominico quarto mensis februarii

Congregatis prefatis magnificis dominis deputatis etc.

Acceptatur propositio facta per magnificum dominum Ludovicum de Comitte nomine cuiusdam nobilis Brissiensis offerentis facere et dare anchonam depinctam pro una capella in ecclesia Sancte Marie Sancti Celsi, in forma et seu qualitate danda per magnificos dominos priorem et deputatos, in qua sit depincta figura Sancte Marie Magdalene in deserto, et contentari eo quod donabitur per prefatos dominos priorem et deputatos, hoc salvo quod si ipsi offerenti non placuerit acceptare, illud quod donabitur possit in se retinere anchonam et figuram<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Giuseppe Bossi annota sul margine sinistro: «Nobile bresciano che offre una tavola etc, rappresentante S. Maria Maddalena etc, ~~accettata~~ a condizione gli si faccia un dono ad arbitrio de deputati, ed a condizione altresì, che se il dono non piacesse, l'offerente potesse rifiutarlo, e tener l'opera per sé. Accettasi la proposizione».

## **12. ante 1543, 21 giugno**

### **Milano**

*Cristoforo Bossi firma gli affreschi della campata di San Pietro nel Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, sul cartiglio dipinto sulla parete a destra della finestra.*

Ed: MEZZANOTTE, BASCAPÉ 1948, p. 542 (prima segnalazione); MAGGI 1951, p. 205 (prima trascrizione, priva della data).

XPO[PHOR]VS BOSSIVS / MEDIOL[ANENSIS] PINXIT / 15(43)

## **13. 1544, 5 gennaio**

### **Milano**

*La Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso accredita al tesoriere Aymo Rainoldi 430 lire, 13 soldi e 6 denari, comprese 369 lire versate a Calisto Piazza.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 182v.

Ed: *Documenti* 1989, p. 364, doc. 92.

Cfr. ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Registro di cassa 1534-1557, f. 153.

Ed: RIEGEL 1998, p. 413, doc. 1544, 5.1 (a).

Yesu Maria MDXLIII

Fabrica de la Madona de Sancto Celso de dare...

[...]



V genar 1544 L. 430 · 13 · 6 sono contati ut supra, computa L. 369 dati a magistro Calisto pentore da Lode, al suprascripto [Aymo Rainoldi] in credito, f. 185<sup>1</sup>

L. CCCC°XXX S. XIII d. VI

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 185 (Ed: *Documenti* 1989, p. 364, doc. 92; RIEGEL 1998, p. 413, doc. 1544, 5.1 (b)).

#### **14. 1545, 11 agosto**

##### **Milano**

*Marco Antonio Castelletto ratifica, anche a nome dei fratelli Gerolamo e Francesco, la donazione alla Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso di un fitto livellario annuo pari a 75 lire e 10 soldi, da versarsi a partire dal 1539.*

ASMi, Atti dei notai, 7909 – Nicolò Vignarca q. Angelo.

Ratificatio donationis

(ST) Breviatura mei Nicolai de Vignarca filius quondam domini Angeli, porte Nove parochie Sancti Ioannis ad Quatuor Faties Mediolani, notari publici etc.

In nomine Domini, anno a Nativitate eiusdem millesimo XL V, indictione tertia, die martis XI mensis augusti.

Cum sit quod magnificus dominus Marcus Antonius de Casteleto, suo et nomine magnificorum dominorum Francisci et Hieronimi fratrum suorum, pro quibus promissit de ratto etc., et insolidum etc., donationem fecerit inter vivos, magnificis dominis priori et deputatis venerabilis Scole seu Fabrice Domine Sancte Marie Sancti Celsi Mediolani, nominative de directi dominio et civili possessione ac ficto libellario librarum septuaginta quinque et soldorum decem imperialis...

[...]

Et hec omnia cum solemnibus tenere cessione iurium et actionum solemnii constituto promissione de (perferendum) pro dato et facto, et gratis et amore, et ob singularem amorem quem habent ipsi domini fratres erga sacelum dicte ecclesiam, et cum certis pactis, et modo et forma, ut patet instrumento rogato per me notarium infrascriptum die XXVI decembris 1540 a Nativitate seu anno etc.<sup>1</sup>

[...]

Huic est, quod prefati magnifici domini Hieronimus et Franciscus fratres de Casteleto, filii quondam prefati magnifici domini Thome, porte Ticinensis parochie Sancti Maurilii Mediolani, volunt etc.

Et omnibus modo etc.

Habentes plenam notitiam et scientiam de huiusmodi instrumento donationis et de omnibus et singulis in eo contentis prout dixerunt etc.

Ad petitionem prefati magnifici domini Bernardi de Girami filius Landulfi, porte Romane parochie Sancti Nazarii in brolio Mediolani, priori dicte Scole, presentis et stipulantis suo et nomine aliorum deputatorum dicte scole et pro dicta scola ... Iuliani Plati filius quondam domini Filippi, porte Ticinensis parochie Sancti Petri in Campo Lodigiano, vicepriori dicte scole, et prefati domini Marci Antonii de Casteleto filius quondam domini Thome, porte Ticinensis parochie Sancti Maurilii Mediolani, et Aymo de Raynoldis filius quondam domini Filippi, porte Orientalis parochie Sancti Pauli in Compedo, ... Marci Antonii suo nomine ut supra et ... me notario infrascripto persone publice stipulanti et recipienti nomine et vice prefatorum magnificorum domini prioris et deputatis dicte scole, et per dicta scola, et per ea etc.

[...]

Pacta executiva etc.

Insuper, prefati domini fratres ratificantes et donantes, ac cedentes ut supra (...) et iure iurando affermant presentem donationem esse veram modo aut forma sine simulatam esse neque in fraudem alicuius sed sincero mentis affectu ad huiusmodi donationem et cessionem devenisse et absque ulla pactione palam vel secrete factam, quod ullo unquam tempore retrodatatio vel retrocessio fiat de bonis iam donatis et cassis ut supra, et in omnibus super formam pact... constitutam, (...) etiam iurant et ut supra ad Sancta Dei Evangelia Corporibus Sanctis precipue sese esse... (...) cuidam ius videlicet de duabus partibus tribus datur L. 75 S. 10 omni anno a dicto festo Sancti Martini 1539 circa insuper et videlicet inter...

[...]

Actum in domo magnificorum prefatorum dominorum de Casteleto, site in porte Ticinensis parochie Sancti Maurilii Mediolani.

Presentibus Iohanne Thome de Alzate filius quondam domini Iohanni Marie, porte Romane parochie Sancti Nazarii ad Petra Sancta, et Iohanne Dominico Sacheto filius

quondam domini Gui..., porte Vercelline parochie Sancti Petri intus Vineam Mediolani, notariis ac notis etc.

Testes domino Baptista de (...) Mediolani filius quondam domini Antonii, porte Ticinensis parochie Sancti Quirici Mediolani (...), domino Petro Antonio de Curte filius quondam domini (...) et advocati Leonardus de Castello filius quondam domini Iacobi, ambo porte Ticinensis parochie Sancti Maurilii, domini Ioanne Baptista Citadinum filius quondam domini Donati, porte Ticinensis parochie Sancti Laurentii, et domini Hieronimus de M... filius quondam domini Gabrielis, porte Cumane parochie Sancti Simpliciani Mediolani, omnes noti etc.

<sup>1</sup> Doc. 1.

## **15. 1545, 11 ottobre**

### **Milano**

*Testamento di Renato Trivulzio, il quale chiede alla Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso l'assegnazione di due cappelle, da intitolare una a San Renato e l'altra all'Assunzione della Gloriosa Vergine Maria: è stabilito che per il loro ornamento si spenda – oltre a quanto già speso dai fabbricieri – 500 scudi d'oro, e che presso ciascuno dei due altari si celebri una messa quotidiana perpetua mediante presbiteri mercenari, da stipendiare 100 lire imperiali annue cadauno.*

ASMi, Atti dei notai, 10216 – Gerolamo Caccia Castiglioni q. Matteo.

Cfr. ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Chiesa 85 (Benefici. Legati perpetui. Testatori T a ...), cart. Trivulzi.

### Testamentum

(ST) Breviatura mei Hieronimi Caccia Castilionei filius quondam domini Mathei, porte Ticinensis parochie Sancti Petri in Campo Laudensi intus Mediolani, notariis publici etc.

In nomine Domini, anno a Nativitate eiusdem millesimo quingentesimo quadragesimo quinto, indictione quarta, die dominico undecimo mensis octobris.

Cum mors et vita in manu Dei Omnipotentis sint, meliusque sit sub metu mortis vivere, quam sub spe vivendi ad mortem subitanam pervenire, et quoniam nihil est certius morte, et communiter nihil incertis hora mortis.

Ideo ego in Dei nomine Renatus Trivultius filius quondam illustrissimi equitis et armorum ductoris domini Francisci, porte Romane parochie Sancte Euphemie intus Mediolani, sanus mente et intellectu...

[...]

In primis namque commendo animam meam Altissimo Deo Omnipotenti, eiusque Gloriosissime Virgini Matri et divo Renato episcopo Angiersiensis Gallie, totique curie celesti.

[...]

Item volo, rogo magnificos dominos deputatos Fabrice Sancte Marie Sancti Celso Mediolani ut mihi usque in perpetuum in dicta ecclesia assignent duas capellas, quas permittant nominari et nominentur una videlicet sub titulo Sancti Renati et altera sub titulo Assumptionis Gloriosissime Virginis Marie, in quibus et circa ornatum earum ultra expensas et ornamenta facta per fabricerios expendant ex bonis et hereditate meis scuta quinquecentum auri per infrascriptas heredes meas, et volo quotidie usque in perpetuum in dictis capellis celebrari duas missas in remedio et mercede anime mee, et defunctorum meorum, videlicet una pro singula capella, et etiam volo quod eligant duo presbiteri qui sint mercenarii et amovibiles arbitrio tamen semper et non aliter uxoris mee, quo ad vixerit, et successive heredum mearum et descendentium ab eis, quibus presbiteris volo dari pro eorum mercede libras centum imperiali somni anno pro singulo eorum, ex et de bonis et hereditate meis usque in perpetuum, ad que omnia faciendo aggravo dictas heredes meas.

[...]

Actum in camera cubiculari ipsius testatoris posita in eius domo habitationis sita ut supra, presentibus Baptista Porro filius spectabilis domini Henrici et Carolo de Zipellis filius quondam domini Iohanni Antonii, ambos porte Romane parochie Sancti Nazarii in Brolio Mediolani, notariis et protonotariis, et cognoscentibus domino testatorem.

Interfuerunt ibi

Testes magnificus domino Iohanne Baptista Bustius filius quondam domini Thome, habitator et capitaneus Modætie, Iohanne Antonius del Pizo filius quondam Marci, porte Romane parochie Sancti Iohannis Laterani Mediolani, domino Iohanne Baptista de Landiamo filius domini Rochi, porte Romane parochie Sancti Nazarii in Brolio Mediolani, domino Melchion de Alzate filius quondam domini Pauli, Porte Vercelline parochie Sancti Victoris ad Theatrum Mediolani, domino frater Hieronimus de Laude professus in monasterio divi Hieronimi extra porte Vercelline Mediolani, et domino Iacobus della Porta

filius quondam domini Georgii, porte Romane parochie Sancti Nazarii in Brolio Mediolani, omnes noti et cognitores prefati illustrissimi domini testatoris, idonei, vocati et rogati.

(ST) Ego suprascriptus Carolus de Zapellis etc.

(ST) Ego suprascriptus Baptista Porrus etc.

(ST) Ego suprascriptus Hieronimus Caccia de Castiliono etc.

## 16. 1546, 14 febbraio

### Lodi

*Calisto Piazza scrive a Giuliano Piatti, deputato della Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, lamentando un mancato pagamento e ricordando l'esistenza di un accordo verbale relativo alla decorazione di una campata diversa da quella già portata a termine.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Chiesa 16 (Pittura e Scultura. Pittori e Scultori), cart. Callisto Piazza da Lodi.

Ed: FERRARI 1965, p. 46, doc. I; *Documenti* 1989, p. 365, doc. 102; RIEGEL 1998, p. 413, doc. 1546, 14.2.

[verso]

Al molto magnifico signor et patrono mio osservandissimo, el signor Iuliano Piatto, in Milano

[recto]

Molto magnifico signor et patrono mio osservandissimo

A me non he stato dato danari niuno in ultimo per non eser mi in quel tempo a Milano che fono dati per l'ornamento.

Io [ho] dimandato al mio desipulo, non mi[ h]a saputo dir altro che messer Bernardo Giramo li dete vinticinque testoni, io [ho] bene questa memoria che mi dise non eremo forniti de pagar, et in quel tempo fo dito da li signori fabricer a me che doveva far una altra chapela, per il certo io la lasiai pasar chosì de giorno in giorno, tanto che mi [è] schapato ogni cosa de memoria, per tanto non so dir altro. Et con questo a vostra signoria per infinite me rachomando a la sua bona gratia

De Lodi, a li 14 febrario 1546

de vostra signoria servitor

**17. 1550, 7 settembre**

**Milano**

*I deputati della Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso stringono una convenzione con Carlo da Rho.*

ASMi, Atti dei notai, Rubriche, 4846 – Nicolò Vignarca q. Angelo.

Conventiones magnificos dominos deputatos Sancte Marie Sancti Celsi Mediolani et magnificum dominum Carolum de Raude, die VII suprascripti [settembre 1550]<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> L'atto corrispondente alla registrazione in rubrica è perduto.

**18. 1553, aprile – 1 settembre**

**Milano**

*Andrea de Conti riceve 687 lire e 10 soldi dalla Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso per gli stucchi del tiburietto meridionale, della cappella di San Rocco e delle campate di San Giovanni Battista e di Sant'Ambrogio, realizzati assieme al figlio Bartolomeo e stimati da Cristoforo Lombardo.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, ff. 239v-240.

Cfr. ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Registro di cassa 1534-1557, ff. 197, 200.

Ed: BORA 1977, p. 54, nota 47 (segnalazione del solo f. 200); RIEGEL 1998, p. 415, docc. 1553, April; 1553, 31.8.

YESU Maria MDLIII

Magistro Andrea di Conti, magistro da stucco, de dare a di \* \* \* aprile L. 82 S. 10 d. – contate a luii, et al magnifico domino Aymo Rinoldo in credito, f. 235<sup>1</sup>

L. LXXX II S. X d. –

E più a di primo settembre L. 605 S. – contate a luii, et al magnifico domino Aymo Rinoldo in credito, f. 235<sup>1</sup>

De havere a di ultimo agosto L. 687 S. 10, e sono per tante manufature per luii et suo fiolo ad instucar tre capelle et il tiburietto, estimate per magistro Christoforo Lombardo, videlicet: scuti 50 per il tiburietto; scuti 20 per la capella de San Rocho; scuti 33 per la capella de Sancto Giovanne; scuti 22 per la capella

L. DC V S. – d. –

L. 687 S. 10

del triangolo, computa le figure, et questo  
ultra le spese che gli (stato) fatto  
giornalmente a conto de L. 40 S. – il  
mese, et a la Fabbrica in debito, f. 242<sup>2</sup>

L. DC LXXX VI S. X d. –

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 235.

<sup>2</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 241v.

## 19. 1553, 29 maggio – 4 dicembre

### Milano

*Calisto Piazza riceve 891 lire dalla Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, comprese 49 lire e 10 soldi per due abiti – uno femminile e uno maschile – di damasco nero bordato di velluto e 27 lire e 10 soldi per cinque mesi di affitto di una casa pagati a Francesco Vinzaglia.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, ff. 239v-240.

Ed: BORA 1977, p. 54, nota 48 (segnalazione); *Documenti* 1989, p. 374, doc. 156.

Cfr. ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Registro di cassa 1534-1557, ff. 198, 199-200, 203.

Ed: BORA 1977, p. 54, nota 48 (segnalazione del solo f. 198); *Documenti* 1989, p. 374, docc. 157-159, 161; RIEGEL 1998, pp. 415-416, docc. 1553, 29.5 (trascrizione parziale); 1553, 6.7; 1553, 4.9 (a); 1553, 30.11; 1553, 4.12.

### Yesu Maria MDLIII

Magistro Calisto da Lode depentore de  
dare a di \* \* \* [29] de magio L. 137 S. 10  
d. – contati a luii, et al magnifico domino  
Aymo Rinoldo in credito, f. 235<sup>1</sup>

L. C XXX VII S. X d. –

E più L. 49 S. 10 d. – e sono per una roba  
da dona et una da homo de damasco  
negro listate de veluto d'acordo, et a  
intrata in credito, f. 241<sup>2</sup>

L. XL VIII<sup>o</sup> S. X d. –

De havere L. 891 S. – missi a luii in  
debito in l'anno 1554, in questo, f. 252<sup>5</sup>

L. DCCC LXXXX<sup>o</sup> I S. – d. –

E a dì 6 luyo L. 44 S. – d. – contate a luui  
in tre poste, et al suprascripto signor  
Rinoldo in credito, f. 235<sup>1</sup>

L. XL IIII<sup>o</sup> S. – d. –

E a dì 4 settembre L. 110 S. – contate a  
luui, et ut supra in credito, f. 235<sup>1</sup>

L. C X S. – d. –

E fu a dì 22 iulio L. 137 S. 10 contate a  
luui, et ut supra in credito f. 247<sup>3</sup>

L. C XXX VII S. X d. –

E a dì 5 ottobre L. 137 S. 10 contate a  
luui, et ut supra in credito, f. 247<sup>3</sup>

L. C XXX VII S. X d. –

E a dì 13 suprascripto L. 55 S. – contate a  
luui, et ut supra in credito, f. 247<sup>3</sup>

L. L V S. – d. –

E a dì 17 novembre L. 192 S. 10 contate  
a luui, et ut supra in credito, f. 247<sup>3</sup>

L. C LXXXX<sup>o</sup> II S. X d. –

E a dì 4 dicembre L. 27 S. 10 contate a  
messer Francesco Vinzalia fator, per  
causa de certi fitti de casa a scuti 1 il  
mese, et a la Fabricha in credito, f. 242<sup>4</sup>

L. XX VII S. X d. –

L. 891 S. – d. – scuti 162 d'oro italiani

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 235.

<sup>2</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 241.

<sup>3</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 247 (Ed: *Documenti* 1989, p. 374, doc. 162).

<sup>4</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 241v.

<sup>5</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 252.



**20. 1553, 3 settembre**

**Milano**

*Testamento di Carlo da Rho, il quale chiede alla Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso che il suo corpo sia seppellito nella cappella dedicata ai Santi Rocco e Gerolamo, costruita in suo nome, e destina alla stessa Fabbrica del Santuario una donazione di 25 scudi d'oro.*

ASMi, Atti dei notai, 11360 – Giovan Paolo Canali q. Ercole.

Ed: Paris 1984, p. 117 (trascrizione parziale).

Cfr. ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Chiesa 72 (Benefici. Legato perpetui. Fondatori Ra-Ri), cart. Rho Carlo.

Testamentum

In nomine Domini, anno a Nativitate eiusdem millesimo quingentesimo quinquagesimo tertio, indictione duodecima, die dominico tertio mensis septembris.

Divina Sapiencia moralisque scientia nos instruunt et hortantur quem dum homo vivit et in recta loquella existit, taliter bona sua ~~exinde~~ ordinet et decus disponat que inter posteros suos lis aliqua aut controversia non oviantur, nec oviri possint, et cum mors et vita sint in manibus Dei Omnipotentis, et melius sit sub metu mortis vivere quam sub spe vivendi ad subitanam et improvisam mortem devenire.

Idcircho ego Dei nomine Carolus de Raude filius quondam magnifici domini Filippi, porte Ticinensis parochie Sancti Sebastiani Mediolani, Dei gratia sanus mente aeger corpore, et boni intellectus volens ab intestato decedere et bona mea inordinata derelinquere, et ne inter posteros et descendentes meos lisa liqua aut controversia oviri possint causa infrascripte mee hereditatis et bonorum meorum procurari facere ac feci, et facio hoc presentem meum testamentum sive scriptis...

[...]

Item volo et ut supra, que cadaver meum sepeliatur in capella Sancti Rochi et Hieronimi, constructa nomine meo in ecclesia Sancte Marie Sancti Celsi Mediolani.

Item lego Hospitali Magno Mediolani et Fabrice Ecclesie Maioris Mediolani ac Fabrice Sancte Marie de Sancto Celso scuta viginti quinque auri pro singulo loco sibi dandum statim post meum decessum semel tantum.

[...]

Actum in camera cubiculari mei testatoris site in domo habitationis mei testatoris situs in porta Ticinensis parochie Sancti Sebastiani Mediolani, presentibus domino Iohanne Angelo

de Lomatio filius quondam spectabili domini Rochu, porte Ticinensis parochie Sancti Michaelis ad Clusas Mediolani, et Iohanne Petro de Arigonibus filius Iohanni Francisco, porte Ticinensis parochie Sancti Sebastiani Mediolani, ambobus notariis, pronotariis ac notis, et cognitis prefati domini testatoris.

Testes magnificus artium et medecine doctor domino Iohanne Antonio de Pegnis filius quondam domini Iohanni Aluisii, porte Romane parochie Sancti Martini ad Nosigiam Mediolani, et domino Vincentio de Aresio filius quondam domini Andree, porte Ticinensis parochie Sancti Sebastiani Mediolani, et Paulus de Francis filius quondam Iulius, porte Ticinensis parochie Sancti Sebastiani Mediolani, et domino Iohanne Baptista de Bozolis filius quondam domini Georgi et domino Iohanne Antonius de Ruschis filius quondam domini Guidi, ambo porte Ticinensis parochie Sancti Alexandri in Zebedia Mediolani, omnes noti et cognitores prefati magnifici domini testatoris, idonei et ad premissa specialiter vocati et rogati.

(ST) Ego Iohannes Angelus de Lomatio...

(ST) Ego Iohannes Petrus de Orrigonibus...

(ST) Ego Iohannes Paulus de la Canali...

## 21. 1553, 4 settembre – 31 ottobre

### Milano

*Gli eredi di Carlo da Rho versano alla Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso 137 lire e 10 soldi, corrispondenti ai 25 ducati promessi semel tantum dal defunto nel proprio testamento; altre 900 lire sono addebitate agli stessi sul conto dell'anno successivo in ragione di una convenzione stretta dal defunto con i fabbricieri.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, ff. 244v-245.

Cfr. ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Registro di cassa 1534-1557, ff. 200, 204.

Ed: RIEGEL 1998, p. 416, doc. 1553, 4.9 (b); 1553, 31.12.

### YESU Maria MDLIII

Heredi del signor Carlo [da Rho] de dare  
L. 137 S. 10 d. – e sono per uno legato  
fatto de scuti 25<sup>1</sup>, et a intrata in credito, f.  
241<sup>2</sup>

De havere a di ultimo ottobre L. 138 S.  
15 d. – et al magnifico domino Aymo  
Rinoldo in debito, f. 247<sup>4</sup>

L. C XXX VIII S. XV d. –

L. C XXX VII S. X d. –  
Gli suprascripti heredi de dare L. 900 S. –  
e sono per resto de una conventione fatta  
con sua signoria como per instrumento  
rogato per il magnifico Vignarcha<sup>3</sup>, a  
intrata in credito, f. 241<sup>2</sup>

L. DCCCC° S. – d. –

De havere L. 900 S. – missi ad epsi in  
debito in l'anno 1554, in conto f. 253<sup>5</sup>

L. DCCCC° S. – d. –

<sup>1</sup> Doc. 20.

<sup>2</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 241.

<sup>3</sup> Doc. 17.

<sup>4</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 246v.

<sup>5</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 252v.

## 22. 1554, 5 marzo

### Milano

*Gli eredi di Carlo da Rho versano – tramite Giovanni Battista Crivelli – alla Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso 600 lire delle 900 lire dovute in ragione di una convenzione stretta dal defunto con i fabbricieri; le restanti 300 lire sono addebitate agli stessi sul conto dell'anno successivo.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, ff. 252v-253.

Cfr. ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Registro di cassa 1534-1557, f. 207.

YESU Maria MDLIII°

Heredi del signor Carlo de Rho de dare L.  
900 S. – messi ad epsi in credito in l'anno  
1553, in questo, f. 245<sup>1</sup>

L. DCCCC° S. – d. –

De havere a di 5 marzo L. 600 S. –  
contate, et al magnifico [Aymo] Rinoldo  
in debito, f. 249<sup>2</sup>

L. DC S. – d. –

E L. 300 S. – posto ad epsi in debito in  
l'anno 1555, in questo, f. 263<sup>3</sup>

L. CCC S. – d. –

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 245.

<sup>2</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 249v.

<sup>3</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 262v.

### 23. 1554, 24 maggio

#### Milano

*Testamento di Francesco da Casate detto della Secchia, il quale lega alla Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso: una coppa di pietra verde dotata di un coperchio d'oro, di gemme e ornamenti, stimata per un valore di 6.000 scudi, con la condizione d'inalienabilità per i dieci anni seguenti la donazione e l'obbligo di esporla nel giorno della festa patronale; un credito di 100 scudi dovuto da Ippolita Gonzaga a causa di un paio di orecchini, in cambio del quale entro un anno i deputati della Fabbrica sono tenuti a realizzare in Santuario una sepoltura marmorea – nella quale il testatore chiede di essere sepolto – da sottoporre al giudizio di Giovanni Battista Corneno e Marco Antonio Porro e spendendo circa 200 scudi.*

*Fra le altre disposizioni testamentarie segnalo il legato di tutti i beni immobili siti nel territorio di Trezzo, destinati al fratello Benedetto da Casate e ai suoi figli, con l'obbligo di far celebrare una messa settimanale perpetua nella chiesa di Santa Maria di Crino a Trezzo sull'Adda, all'altare di San Sebastiano, presso il quale si trova la sepoltura di famiglia.*

ASMi, Atti dei notai, 9502 – Benedetto Guenzati q. Lorenzo

[Testamentum]

In nomine Domini, anno a Nativitate eiusdem millesimo quingentesimo quinquagesimo quarto, indictione duodecima, die iovis vigesimo quarto mensis maii.

Cum vita et mors in manu Dei Omnipotentis sint et melius sit sub metu mortis vivere quam sub spe vivendi ad mortem subitanam pervenire.

Idcirco ego in Dei nomine Franciscus de Casate dictus de la Segia filius quondam domini Ioanni Ambrosii, porte Verceline parochie Sancte Marie Pedonis Mediolani, sanus mente et bone memorie, ac boni et sani intellectus, licet eger corpore, nolens ab intestato decedere nec bona mea inordinata relinquere ne inter posteros meus aliqua oriatur lis aut discordia procuravi facere hoc meum presentem testamentum nuncupativum...

[...]

Item lego et iudico et iure legati relinquo Benedicto de Casate fratri meo et eius filiis omnia mea bona imobilia paterna et quecumque alia per me aquisita consistentia in loco et territorio de Tritio et partibus circumstantibus quantacumque sint et sub quibus ius coherentis et numero perticorum (comphendane) cum hac condicione et onere que dictus frater meus et successive eius filii et successores eorum post eius fratris obitum teneantur et obligati sint cum effectu celebrari facere omni ebdomada usque in perpetuum missas duas

in ecclesia Sancte Marie de Tritio, et ad altare quod est eregione loci ubi est constructa sepultura maiorum meorum de Casate<sup>1</sup>...

[...]

Item lego et iudico et iure legati relinquo ecclesie Dive Marie Sancti Celsi Mediolani seu dominis deputatis pro ea ecclesia illam cuppam de lapide viridi cum eius coperto aureo et eius gemis et ornamentis quantecumque sint que ibi fuit ostensa, et mei iuditio est valore aureorum sex mille, cum hac conditione: que ipsi domini deputati non possint illam vendere nec alienare usque ad annos decem proxime futuros sed eam teneant et ostendant in die festivo solemniori ipsius Dive Marie durante dicto tempore.

Et ulterius eidem ecclesie Dive Marie lego et ut supra illa scuta centum auri que mihi debentur per illustrissimam dominam Hypolitam de Gonzaga, causa illorum duorum penduntium ab auriculis datorum per me testatorem seu meo nomine ipsi illustrissime domine sub promissione dictorum scutorum centum auri medio domini Marci de la Cingola prosonete, et eam illustrissimam dominam agravo ad dandum incontinenti dicta scuta centum aut ipsa pendicularia retrodare prefatis magnificis dominis deputatis pro prefata ecclesia, et hec omnia feci et facio hac adiecta conditione et onere: que infra annum unum proxime futurum ipsi domini deputati teneatur construi facere in dicta ecclesia unum sepulcrum marmoreum et honorificum ad laudem et discretionem domini Ioanni Baptiste Corneni ac magnifici domini Marco Antonii Porri, et expendantur circa ducentum scuta auri ibi perpetuo remansurum in memoriam mei testatoris, et volo que ibi sepeliatur corporis meum.

[...]

Actum in camera cubiculari prefato testatoris sita ut supra, presentibus Gaspare et Melchiorre fratribus de Coiiris filiis domini Bonifatii, ambobus porte Ticinensis parochie Sancti Georgii in Pallacio Mediolani, notariis et pronotariis, interfuerunt ibi.

Testes magnifici domini Marcus Antonius, Fabritius et Federicus fratres de Porris filii quondam magnifici domini Iohannis Angelo, dominus Franciscus Bernardinus de Medicis de Novate filius quondam domini Ioanni Antonii, omnes porte Verceline parochie Sancti Mathei in Moneta Mediolani, et dominus Ioanni Baptista de Corneno filius quondam domini Bernardini porte Ticinensis parochie Sancti Alexandri in Zebedia Mediolani, omnes noti et cognitores superscripti testatoris, idonei, vocati et rogati.

<sup>1</sup> La chiesa di Santa Maria di Crino a Trezzo sull'Adda viene intitolata ai Santi Gervasio e Protasio entro il 1566: SCIREA 2005, p. 25 nota 1. Nel corso della visita pastorale del 27 settembre 1570, (ASDMi, Visite pastorali, Pieve di Trezzo, 2), padre Leonetto Clivono, gesuita delegato di Carlo Borromeo, registra ancora l'esistenza di «Altare Sancti Sebastiani, ut supra [in aeade presente sine dote], sine ornamentis, habet legatum librarum triginta quod debent heredes quondam domi Francisci Casati pro celebrandis duabus missis singula hebdomada ad alicui altare, et celebrans parrocus», del quale sembra non esserci più traccia all'altezza della visita condotta da Giulio Cesare Visconti nel 1609 (ASDMi, Visite pastorali, Pieve di Trezzo, 17), quando, del resto, risulta scomparsa la maggior parte degli undici altari registrati nel 1570.

## 24. 1554, 28 maggio

### Milano

*Codicilli al testamento di Francesco da Casate detto della Secchia, il quale revoca il vincolo decennale di non alineabilità della coppa precedentemente legata alla Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, stabilendo ora che la coppa sia consegnata a una commissione formata da sua moglie Isabella Ghiringhelli, suo fratello Benedetto da Casate, Marco Antonio Porro, padre Adriano Crivelli, Quirico de Vecchi, Annibale da Casate, Nicola de Andreis, Giovanni Battista Corneno, Alessandro da Seregno e il notaio rogante Benedetto Guenzati, con lo scopo di venderla. Parte del ricavato, per una somma massima di 1.000 scudi, è destinata alla costruzione e dotazione di una cappella, presso la quale dovrà essere posta la tomba che accoglierà il cadavere del codicillante e dovrà essere celebrata una messa quotidiana per mezzo di un sacerdote da stipendiarsi 150 lire annue, da ricavarsi dai 1.000 scudi derivati dalla vendita della coppa o dai 100 scudi dovuti alla Fabbrica da Ippolita Gonzaga per legato dello stesso Francesco.*

ASMi, Atti dei notai, 9502 – Benedetto Guenzati q. Lorenzo

### Codicili

Imbreviatura mei Benedicti Govenzati filius quondam domini Laurentii, porte Ticinensis parochie Sancti Laurentii maioris intus Mediolani etc.

In nomine Domini, anno a Nativitate eiusdem millesimo quingentesimo quinquagesimo quarto, indictione XII, die lune vigesimo octavo mensis maii, hora tertia noctes veniente die martis.

Domini Franciscus de Casate filius quondam domini Ioanni Ambrosii, porte Verceline parochie Sancte Marie Pedonis Mediolani, sanus mente et bone memorie, ac intellectus, licet eger corpore.

Habens memorie testamentum per eum conditum et rogatum per me notarium infrascriptum die iovis proxime preterita...

[...]

Codicilando disponit, ordinat et legat ut infra:

[...]

Al 2°. Item codicilando declaravit et declarat, ac ordinavit et ordinat, dicens hoc esse firmissime eius intentionis et voluntatis videlicet: quod illa cuppa ornata gemis et auro, que iuditio suo fuit esse valore scutorum sex mille auri, legata Dive Marie Sancti Celsi, debeat reponi et consignari in manibus et potestate magnifici domini Marci Antoni de Porrìs filius quondam magnifici domini Ioanne Angeli, que in una cum dicta eius uxore [Isabella Ghiringhelli] ac reverendo domino Adriano Cribello et spectabile domino Quirico de Vechiis, domino Hanibale de Casate, domino Benedicto de Casate eius fratre, domino Nicolao de Andreiis, domino Ioanne Baptista Corneno, domino Alexandro de Seregno et me notario infrascripto, possit et valeat eam cuppam legatam ut supra vendere et alienare, et in pecunias redigere omni die et hora post obitum dicti domini codicilantis, non obstante decennio dato ad non alienandum dictam cuppam in eo testamento et legato dicte cuppe immo(?) vendere debeat et teneatur quanto citius fieri poterit.

Et predictæ pecunie que redigentur ex dicta cuppa legata ut supra distribuantur hoc modo ut infra, videlicet:

Et primo quod per predictos seu maiorem partem eorum ita quod si deficient aliqui ex eis alii superviventes habeant eandem facultatem expendendi usque ad sumam aureorum mille in construi faciendo unam capellam in dicta ecclesia Sante Marie Santi Celsi, et in dotando unum presbiterum qui perpetuo habeat celebrare unam missam singulo die ad altare dicte capelle pro anima ipsius domini codicilantis ita et taliter quod provisio ipsius capellani non sit minor libris centum quinquaginta imperialis, et si aliquid supererit de predictis scutis mille, facta dicta cappella et dote supradicta, que erogentur domini scholaris dicte ecclesie erogatur in Fabrica dicte ecclesie, prout eis videbitur et hoc ultra illa scuta centum debita per illustrissimam dominam Hypolitam Gonzagam legata predictæ ecclesie prout in dicto testamento continetur.

Et iussit et iubet ipse domini codicilantis que pro capellano dicte capelle et celebrante missarum quotidianarum ut supra eligatur reverendissimus dominus presbiterus Ambrosius de Crispis, et quod eo defuncto seu nolente acceptare dictum onus seu recusante, quod elligatur alius capellanus per uxorem suam, donec vixerit, et post eam per propinquiorem successivo maiorem natum usque in perpetuum modo quod elligendus semper elligatur cum bona intelligentia et satisfactione ipsorum domini scholaris Sancte Marie predictæ, et

que misse incipiant celebrari statim defuncto ipso domino codicilante ad aliquos altare in dicta ecclesia donec ipsa capella fuerit constructa et perfecta, et quod fiat tomba in qua reponatur cadaver dicti domini codicilantis.

[...]

Actum in camera cubiculari prefati dominum Franciscum sita ut supra, presentis Eurialo Glussiano filio spectabilis domini Andree porte Ticinensis parochie Sancti Michaelis ad Cluxam Mediolani et Antonio Maria de Coratis filio domini Andree suprascripta porta et parochia, pronotariis etc.

Testes magnifici domini Marcus Antonius et Federicus fratres de Porris filii quondam magnifici domini Ioanni Angeli, domini Franciscus Bernardinus de Medicis de Novate filius quondam domini Ioanni Antonii, domini Zacharias de Airoidis filius quondam domini Iohannis et Andreas de Cloatis filius quondam Franciscus omnes porte Verceline parochie Sancti Mathei in Moneta Mediolani, et domini Ioanne Baptista Cornenus filius quondam domini Bernardini porte Ticinensis parochie Sancti Alexandri in Zebedia Mediolani, omnes noti et cognitores prefati domini codicilantis, idonei, vocati et rogati.

Io Marc'Antonio Porro suprascripto fui presente per testimonio a quanto di sopra si contiene et ho sottoscritto de mano propria a di et hora suprascripta

Io Federico Porro suprascripto fui presente per testimonio et ho sottoscritto de mano propria a di suprascripto 28 maggio 1554 a hore tertia di notte

Io Francesco Bernardino Medici de Novate suprascripto fui presente per testimonio et ho sottoscritto de mano propria a di suprascripto 28 maggio 1554 hore tre di notte

## **25. 1554, 6 giugno – 31 ottobre**

### **Milano**

*Calisto Piazza riceve 1710 lire e 10 soldi dalla Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso suddivise in: 1375 lire per le pitture e la doratura della cappella di San Rocco (385 lire) e del tiburietto meridionale (990 lire), secondo un accordo stretto con i deputati Luigi Melzi e Marco Antonio Castelletto; 335 lire e 10 soldi addebitate sul conto del 1555.*

*Incrociando le informazioni contenute nelle voci di pagamento del Libro mastro con quelle corrispondenti del Registro di cassa si evince che al fianco di Calisto lavorano suo figlio Fulvio «et compagni», e che nelle 1375 lire sono comprese: 891 lire già incassate dal pittore nel 1553; almeno 49 lire e 10 soldi versate a Francesco Vinzaglia per coprire le spese cibarie; 22 lire per un abito femminile di ermesino nero; il costo dell'oro messo in opera che, stando alla dichiarazione del pittore, è pari a sedici migliaia di foglie d'oro.*



ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, ff. 251v-252.

Ed: BORA 1977, p. 54, nota 48 (segnalazione); *Documenti* 1989, p. 375, docc. 170, 173.

Cfr. ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Registro di cassa 1534-1557, ff. 208-211.

Ed: BORA 1977, p. 54, nota 48 (segnalazione del solo f. 209); P. L. De Vecchi, in *Omaggio* 1977, p. 61, n. 25 (trascrizione parziale del solo f. 209); *Documenti* 1989, pp. 375-377, docc. 169, 171, 177, 179, 182, 183; RIEGEL 1998, pp. 417-418, docc. 1554, 6.6; 1554, 21.6 (a); 1554, 13.7; 1554, 24.8 (a); 1554, 29.8 (a-b); 1554, 6.9 (a); 1554, 30.9 (b); 1554, 9.10 (a); 1554, 26.10 (a).

#### Yesu Maria MDLIII<sup>o</sup>

Magistro Calisto della Piazza pictore de dare L. 891 S. – missi a lui in credito in l'anno 1553, in questo, per saldo di quello conto [in interlinea: scuti 162], f. 240<sup>1</sup>

L. DCCC LXXXX<sup>o</sup> I S. – d. –

E a dì 6 zugno L. 33 S. – contate a lui per mano de messer Battista [Micola], et alla Fabrica in credito, f. 256<sup>2</sup>

L. XXX III S. – d. –

E a dì 21 suprascripto L. 110 S. – contate a lui, et al magnifico [Aymo] Rinoldo in credito, f. 249<sup>3</sup>

L. C X S. – d. –

E a dì ditto L. 22 S. – d. – e sono per una vesta da dona de ormexino negro data a lui d'acordo, et a intrata in credito, f. 257<sup>4</sup>

L. XX II S. – d. –

E a dì 13 luyo L. 198 S. – contate a lui, et al magnifico [Aymo] Rinoldo suprascripto in credito, f. 249<sup>3</sup>

L. C LXXXX<sup>o</sup> VIII S. – d. –

De havere a dì 24 agosto L. 1375 S. – e sono per tanto ha depinto in la giesa de la [Madonna] de Sancto Celso in la capella de San Roco et il tiburietto, computa l'oro misso in opera, et questo per acordo fatto con il magnifico Aluysio de Melzo et Marco Antonio Castelleto, como apare destintamente in giornal, et alla Fabrica in debito, f. 256<sup>6</sup>

L. M CCC LXX V S. – d. –

E più L. 335 S. 10 d. – posto a lui in debito in l'anno 1555, in questo, f. 262<sup>7</sup>

L. CCC XXX V S. X d. –

L. 1710 S. 10

E a dì 29 agosto L. 121 S. – contate a luii, et ut supra in credito [in interlinea: L. 1375], f. 249<sup>3</sup>

L. C XX I S. – d. –

E a dì detto L. 110 S. – contate a luii, et ut supra in credito, f. 249<sup>3</sup>

L. C X S. – d. –

E a dì 16 settembre L. 38 S. 10 contate a luii, et ut supra in credito, f. 249<sup>3</sup>

L. XXX VIII S. X d. –

E a dì \* \* \* [9] ottobre L. 82 S. 10 contate a luii in 2 poste, ut supra in credito, f. 249<sup>3</sup>

L. LXXX II S. X d. –

E a dì 9 suprascripto L. 49 S. 10 contate de sua comissione a messer Francesco [Vinzaglia], ut supra in credito, f. 249<sup>3</sup>

L. XL VIII<sup>o</sup> S. X d. –

E a dì ultimo ottobre L. 55 S. – contate a luii, et ut supra in credito, f. 258<sup>5</sup>

L. L V S. – d. –

L. 1710 S. 10 d. –

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 240.

<sup>2</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 256 (Ed: *Documenti* 1989, p. 375, doc. 168).

<sup>3</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 249 (Ed: *Documenti* 1989, pp. 375-377, docc. 167 (erroneamente segnalato in data 21 maggio 1554), 172, 178, 184).

<sup>4</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 257.

<sup>5</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 258 (Ed: *Documenti* 1989, p. 377, doc. 185).

<sup>6</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 255v (Ed: *Documenti* 1989, p. 375, doc. 176; RIEGEL 1998, p. 417, doc. 1554, 24.8 (b)).

<sup>7</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 262.

26. 1554, 6 settembre

Boffalora

*Calisto Piazza scrive a Ludovico del Conte, deputato della Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, informandolo di essere partito da Milano per un malessere causato – secondo il pittore – dalla lettura di una polizza consegnatagli da un altro deputato, Marco Antonio Castelletto, relativa al costo dell'affitto di una stanza dovuto a Francesco Vinzaglia. Calisto procede dunque ad elencare alcune spese: 80 scudi per la decorazione del tiburietto meridionale; 35 scudi per la decorazione della cappella di San Rocco; 15 scudi per l'acquisto di colori e mordenti; 23 scudi per il compenso del doratore; 54 scudi per le spese cibarie dovute a Francesco Vinzaglia, al quale ne spettano altri 13. Lamentandosi di aver lavorato praticamente gratis fino a quel momento e chiedendo a Ludovico di intercedere in suo favore per il futuro, Calisto descrive le difficoltà incontrate più recentemente nell'ottenere mandati di pagamento adeguati alle spese relative alla decorazione in corso della campata di San Giovanni Battista, dove sono all'opera anche il figlio Fulvio e il cugino Camillo.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Chiesa 16 (Pittura e Scultura. Pittori e Scultori), cart. Callisto Piazza da Lodi.

Ed: BARONI 1940, p. 257, nota 1 (segnalazione); FERRARI 1965, pp. 47-48, doc. III; *Documenti* 1989, p. 376, doc. 181; RIEGEL 1998, p. 418, doc. 1554, 6.9 (c).

[verso]

Illustrissimo magnifico signor Lodovico del Conte patrono suo osservandissimo, in Milano

[recto]

Magnifico signor patrono mio osservandissimo

La disperacione per il malle mi ritrovo me ha fato partir da Milano dubitandomi di pegio. Per gracia de Dio sine hora non li ho di pegi, anzi di melio.

La causa del mio malle si è stata che mi viene a le mane la police del nostro signor Marco Antonio Castelleto, li vide una partita de scuti cinq[u]e dati a messer Francesco [Vinzaglia], non intendiva il resto, la mostrai al ditto messer Francesco, trovai che l'era per fitti de la camera che mi fé dar vostra signoria, mi parse strano perché mai ho inteso tal cosa, donde questo mi dete causa de pensar del resto:

- cominciai al tiburieto, scuti otanta d'oro, Δ 80
- la capella del signor Carlo [da Rho] d'in oro, Δ 35
- tra colori et mordenti non si pò già far, mancho a tirarla a la minor che si po' dar, Δ 15
- vintetri scuti a quel che mi aiutò miter l'or, Δ 23
- a messer Francesco per le spese cibarie, Δ 54

ne resta al suo conto ancora aver tredici.

A questa fogia aria lavorato per niente. Però non mi volio doler se non di me, che quando dete fora la mia lista mai mi viene a memoria le spese cibarie, tamen io mi confido in le bontà de vostra signoria, non mi debino mancar. So che quele me ameno per gracie sue, io aveva animo parlarne al signor Marco Antonio Castelletto, mai ho potuto aver comodità. Circha de la capella che si fa adeso non la so intenderla. I'ho durato uno pocho di fatica aver uno mandato de ducati vinte, donde ne ho dato quatordecì a messer Francesco nostro, del resto s'è tolto tanto orro el qual s'è meso in opera. Mio filiollo [Fulvio] aditò al sopra ditto signor Marco Antonio che dovese far provisione de aver de l'oro, dice se s'era già meso a lavor tuto quello s'era comprato, li rispose de sì et che cosa era uno mearo, el sopra ditto signor dice che non davelo a messer Francesco de li soi, cioè de quello che mi restorno del tiburo che sono vintidoi ducati. De esi ne dete ducati vinte a messer Camilo mio cogino, io non ho da far questa refosa. Non so como abia fato da poi la mia partita, i'ho lasato a mio filioll se'l vede difficoltà aver danari che'l venga in qua, non star su la spesa per niente.

Messer Francesco dice che vol andar inanti ducati sei il mexe in doi, senca il ducato de la camera dove stemo mi par sì per il pasato come per l'avenir che le nostre giornate debeno eser onestamente pagate oltra ogni spesa. In tuto io mi remeto quanto mi comanderà vostra signoria che io faccia tanto farò, per il bono animo che i'ho conosuto de vostra signoria, che quella è stata causa de farmi venir a Milano. Quella mi perdona se io sono stato tropo prolioso, l'amar che que me porta causa questo, et questo a vostra signoria per infinite m'aracomando

de Bofalora, a dì 6 settembre [15]54

de vostra signoria servitor

Calisto de la Piazza

## 27. 1554, 6 settembre

### Boffalora

*Calisto Piazza scrive a Marco Antonio Castelletto, deputato della Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, informandolo di essere partito da Milano per un malessere causato – secondo il pittore – dalla lettura di una polizza consegnatagli dallo stesso Marco Antonio, relativa al costo dell'affitto di una stanza dovuto a Francesco Vinzaglia. Calisto procede dunque ad elencare alcune spese: 80 scudi per la decorazione del tiburietto meridionale; 35 scudi per la decorazione della cappella di San*

*Rocco; 15 scudi per l'acquisto di colori e mordenti; 23 scudi per un aiutante; 41 (o 40) scudi per le spese cibarie dovute a Francesco Vinzaglia, al quale ne spettano altri 13 (o 11). Implorando l'interecessione di Marco Antonio, Calisto si lamenta delle numerose spese che si trova costretto ad affrontare e informa il fabbricere di non aver inviato suo figlio Fulvio ad Alessandria in ragione della necessità di disporre della sua bravura nella messa in opera della foglia d'oro.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Chiesa 16 (Pittura e Scultura. Pittori e Scultori), cart. Callisto Piazza da Lodi.

Ed: BARONI 1940, p. 257, nota 1 (segnalazione); FERRARI 1965, pp. 46-47, doc. II; *Documenti* 1989, p. 376, doc. 180; RIEGEL 1998, pp. 417-418, doc. 1554, 6.9 (b).

[verso]

Al magnifico signor Marco Antonio Castelleto patrono suo osservandissimo, in Milano

[recto]

Magnifico signor patrono mio osservandissimo

Più presto el mal che mi se[n]tiva crescer che altro mi ha fato partir da Milano, con la gratia de Dio spero serò presto libero. La causa del mio mal si è che dopo la partita de vostra signora, quando disegnava, mi viene a le mane la policia che mi dé vostra signoria, vide in una partita cinqu[e] ducati dati a messer Francesco [Vinzaglia], non intendeva il resto. La mostrai al dito messer Francesco, dice che l'era per fito de cinque mesi et quatro n'era da pagar. Mi turbai nel mio animo, cominciai a far li mei mingioneschi conti:

- fece per la prima scuti otanto el tiburio,  $\Delta$  80
- la capella del signor Carlo [da Rho] de or, considerando così anci più che meno,  $\Delta$  35
- de mordenti et altri colori a la men,  $\Delta$  15
- dato a quel furfante che mi aiutò,  $\Delta$  25
- a messer Francesco scuti per le spese cibarie,  $\Delta$  41 : 40

ma dice che de aver ancora ducati tredes, me non so che,  $\Delta$  13 : 11

Vostra signoria faccia conto quello mi resta, niente di meno, io mi confido in le bontà de vostre signorie, non mi debeno mancar, perché non me ho da doler se non di me, che non me aricordai de le spese cibarie che non aria dato quela lista così balorda, la prego non mancar da tor de l'oro. Non ho voluto mandar Fulvio [ad] Alexandria perché mi trovo melio servito de lui de meter l'oro che de altri e fa benisimo. Mi par che il pasato quanto per l'avenir voltra ogni pese che le mie g[i]ornate sieno onestamente premiate, vostra

signoria considera quello s'è dato al stuchador et spese da signor de danari suti, per questo non mi lamento de messer Francesco circha le spese né de altro. Al dice che per l'avenir che al vol sei ducati el mese senca la camera de doi boche, questo è pocha importancia, l'è gi[o]cho de poche tavole. Quela mi perdona se sono proliso, l'amor che mi dimostra vostra signoria causa questo, et con questo a vostra signoria magnifica per infinite li basio le mane et m'aricomando,

de Bofalora, a li 6 settembre [15]54

de vostra signoria magnifica servitor

Calisto de la Piazza

## 28. 1554, 11 dicembre

### Milano

*La Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso addebita a Ippolita Gonzaga 550 lire in ragione di un legato pari a 100 scudi stabilito dall'orefice Francesco da Casate detto della Secchia.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, ff. 257v-258.

Cfr. ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Registro di cassa 1534-1557, f. 212.

Ed: RIEGEL 1998, p. 419, doc. 1554, 11.12.

YESU Maria MDLIII<sup>o</sup>

Illustre signora dona Hipolita Gonzaga L.  
550 S. – e sono per uno legato fatto per  
messer Francesco da Cexa [detto della  
Secchia] orifice de scuti 100 d'oro<sup>1</sup>, et a  
intrata in credito, f. 257<sup>2</sup>

De havere [11 dicembre 1554] L. 500 S. –  
posto in debito a sua signora illustre in  
l'anno 1555 in questo, f. 264<sup>3</sup>

L. DL S. – d. –

L. DL S. – d. –

<sup>1</sup> Docc. 23-24.

<sup>2</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 257.

<sup>3</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 263v. Nei conti relativi agli anni 1555-1565 il debito non viene saldato, neanche parzialmente: ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, ff. 263v-264, 272v-273, 280v-281; Libro mastro 1558-1576, ff. 3v-4, 14v-15, 24v-25, 36v-37, 46v-47, 57v-58, 69v-70, 81v-82; doc. 94.

## 29. 1555, 6 gennaio

### Milano

*I deputati della Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, con l'autorizzazione del Senato, dispongono che si proceda alla vendita della coppa legata da Francesco da Casate detto della Secchia per ottenere i fondi necessari all'esecuzione delle volontà testamentario dello stesso Francesco in merito a una cappella.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Deliberazioni 1490-1556, f. 225.

1555 Die dominico sexto mensis ~~mai~~ ianuarii

Congregatis in loco capitulari reverendo et magnificis dominis priore et deputatis Sancte Mariae Sancti Celsi Mediolani nominatis in instrumentis hodie rogatis, etc.

Proposita causa crateris relictis per dominum Franciscum de Casate aurificem della Secchia nuncupatum, et visa expeditione excellentissimi Senatus super supplicatione porrecta in prefato Senatu nomine dicte Scola, ordinant procedendum esse sine aliqua mora, item ut Scola consequatur quod sibi debetur et apud magnificum dominum pretorem et quoscumque alios, item ut nunc possit aquiri directum pro capella cellebranda et pro expendendo ad benefitium Fabrica ut in testamento.

[...]

## 30. 1555, 3 aprile – 20 dicembre

### Milano

*Isabella Borromeo Trivulzio versa alla Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso 1100 lire delle 2750 lire dovute in ragione di un legato stabilito dal defunto marito Renato con lo scopo di decorare due campate; le rimanenti 1650 lire sono addebitate al conto dell'anno successivo. Parte della somma è versata tramite il notaio Gerolamo Caccia, rogatario del testamento di Renato.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, ff. 265v-266.

Ed: G. Bora, in *Omaggio* 1977, p. 72, n. 32 (trascrizione parziale).

Cfr. ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Registro di cassa 1534-1557, ff. 215, 220.

Ed: RIEGEL 1998, p. 419, doc. 1555, 13.4 (solo il f. 215).

Yesu Maria MDLV

Illustre signora Ixabella [Borromeo] Trivultia de dare a di ultimo aprile L. 2750 S. – e sono per causa de un legato fatto per il quondam illustre signore Renato suo marito, per ornare due capelle in la giesa della Madona de Sancto Celso<sup>1</sup>, a intrata in credito, f. 265<sup>2</sup>

L. II<sup>m</sup>DCCL S. – d. –

De havere a di 3 aprile L. 550 S. – contate per messer Hieronimi Catia, et al magnifico domino Aymo Rinoldo in debito, f. 260<sup>3</sup>

L. DL S. – d. –

De fu a di 20 decembre L. 550 S. – contate, et al suprascripto in debito, f. 268<sup>4</sup>

L. DL S. – d. –

E L. 1650 S. – posti in debito a sua signoria illustre in l'anno 1556 in questo, f. 274<sup>5</sup>

L. MDCL S. – d. –

<sup>1</sup> Doc. 15.

<sup>2</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 265.

<sup>3</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 259v.

<sup>4</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 267v.

<sup>5</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 272v. Nei conti relativi agli anni 1556-1558 il debito non viene saldato, neanche parzialmente: ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, ff. 272v-273, 280v-281; Libro mastro 1558-1576, ff. 3v-4; doc. 68.

### **31. 1555, 30 aprile – 1556, 27 marzo**

#### **Milano**

*Calisto Piazza riceve 919 lire dalla Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso: 555 lire e 10 soldi per la decorazione della campata di San Giovanni Battista, suddivise in 220 lire per l'acquisto di 8 migliaia di foglie d'oro, 165 lire per la messa in opera della foglia d'oro e 170 lire e 10 soldi per la realizzazione delle pitture; 258 lire e 10 soldi sono per le pitture e la doratura della campata di Sant'Ambrogio, comprese 93 lire e 10 soldi per l'acquisto di 3 migliaia e 400 foglie d'oro; 50 lire per un saio (sopraveste maschile) di velluto nero ricamato di seta nera; 55 lire la cui ragione non è specificata.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, ff. 261v-262.

Ed: BORA 1977, p. 54, nota 48 (segnalazione); *Documenti* 1989, pp. 377-378, docc. 191, 196 (con numerosi errori di trascrizione).

Cfr. ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Registro di cassa 1534-1557, ff. 215, 217, 218-220.



Ed: BORA 1977, p. 54, nota 48 (segnalazione del solo f. 217); *Documenti* 1989, pp. 377-378, docc. 193-194, 198, 201; RIEGEL 1998, pp. 419-421, docc. 1555, 30.4 (a); 1555, 29.7 (a-d); 1555, 31.7; 1555, 17.10 (a-c); 1555, 18.10 (a-b); 1555, 31.12 (b, erroneamente segnalato al 31 dicembre 1555).

Yesu Maria MDLV

Magistro Calisto della Piazza pictor de dare L. 335 S. 10 posto a luii in credito in l'anno 1554, in questo, f. 252<sup>1</sup>

L. CCC XXX V S. X d. –

E a di ultimo aprile L. 110 S. – contate a luii, et al magnifico domino Aymo Rinoldo in credito, f. 260<sup>2</sup>

L. C X S. – d. –

E a di 29 luyo L. 110 S. – contate a luii, et al suprascripto in credito, f. 260<sup>2</sup>

L. C X S. – d. –

E a di suprascripto L. 82 S. 10 d. – contate a luii, ut supra in credito, f. 260<sup>2</sup>

L. LXXX II S. X d. –

E a di ultimo suprascripto L. 93 S. 10, e sono per il pretio de miara 3 n° 400 de foyette d'oro missi a la capella de Sancto Ambrosio, et ut supra in credito, f. 260<sup>2</sup>

L. LXXXX° III S. X d. –

E a di 17 ottobre L. 82 S. 10 d. – contate a luii, et ut supra in credito, f. 260<sup>2</sup>

L. LXXX II S. X d. –

[in interlinea: L. 814]

E a di 18 suprascripto L. 50 S. – e sono per il pretio de un saglio de veluto negro

De havere a di 29 de luyo L. 555 S. 10 d. – e sono per lo amontar della spesa facta per luii a la capella de Sancto Giovanne, videlicet: scuti 40 per il pretio de miara 8 de foyette d'oro, et scuti 30 per manufatura de metter in opera detto oro, et scuti 31 per la manufatura sua del depenger detta capella, et a la Fabrica in debito, f. 265<sup>5</sup>

L. D L V S. X d. –

E a di 17 ottobre L. 258 S. 10 d. – e sono per sua manufatura et spesa fatta in depinger et indorar la capella de Sancto Ambroso, como apar destintamente in giornale, et a la Fabrica in debito, f. 266<sup>6</sup>

L. CC L VIII S. X d. –

E L. 50 S. – poste a luii in debito in questo, in l'anno 1556, f. 272<sup>7</sup>

L. C L V S. – d. –<sup>8</sup>

L. 864 S. – d. –

recamato de setta negra, a intrata in  
credito, f. 265<sup>3</sup>

L. L S. – d. –

[in interlinea: L. 864 S. – d. –]

E fu sine a dì 27 marzo [1556] L. 55 S. –  
contate a luii, et al magnifico Rinoldo in  
credito, f. 268<sup>4</sup>

L. L V S. – d. –

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 252.

<sup>2</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 260 (Ed: *Documenti* 1989, p. 377, doc. 190).

<sup>3</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 265 (Ed: *Documenti* 1989, p. 378, doc. 200); doc. 39.

<sup>4</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 268 (Ed: *Documenti* 1989, p. 379, doc. 203).

<sup>5</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 265v (Ed: *Documenti* 1989, p. 377, doc. 192).

<sup>6</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 266 (Ed: *Documenti* 1989, p. 378, doc. 197).

<sup>7</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 272.

<sup>8</sup> La spunta non dovrebbe essere sulla L ma sulla C.

### **32. ante 1555, 29 luglio**

#### **Milano**

*Calisto Piazza data gli affreschi della campata di San Giovanni Battista nel cartiglio sulla chiave di volta della lunetta.*

MDLV

### **33. 1555, 4 agosto**

#### **Milano**

*I deputati della Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso stabiliscono l'esecuzione del legato testamentario disposto dal defunto Francesco da Casate detto della Secchia assegnando alla vedova Isabella Ghiringhelli e agli altri esecutori testamentari la campata di San Francesco, contigua alla cappella di San Rocco sottoposta al patronato di Carlo da Rho. I deputati*

*ordinano che la campata sia stuccata allo stesso modo delle altre e che l'esecuzione delle disposizioni testamentarie sia sottoposta all'autorità dei deputati Ottaviano d'Adda, Ludovico del Conte e Marco Antonio Castelletto, secondo le disposizioni contenute nell'atto di assegnazione della campata e ricezione di 500 scudi rogato da Nicolò Vignarca in data 10 settembre 1555.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Deliberazioni 1490-1556, f. 226.

Ed: *Documenti* 1989, p. 382, doc. 238, nota; RIEGEL 1998, p. 420, doc. 1555, 4.8.

1555 die dominico quarto mensis augusti

Congregatis etc., ponantur nomina prout in instrumentis hodie rogatis.

Ordinaverunt et ordinant ad executionem legati facti per Franciscum de Casate dictum de la Secchia dandum esse uxori sue [Isabella Ghiringhelli] et aliis deputatis in suo testamento<sup>1</sup> capellam illam contiguam capelle magne magnifici domini Caroli de Raude a manu dextra eundo versus tribuinam ecclesie, ordinandam stucandam more aliarum, et quod executioni mittatur legatum, data provincia exequendi magnifico domino Octaviano de Abdua et magnifico domino Ludovico de Comite, Marco Antonio Castelletto, et ut latius in ordinatione inserta in instrumento per me [Nicolò Vignarca] rogato die decima septembris 1555 cum fuit assignata capella et recepti scuti quinquaginta<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Doc. 37.

<sup>2</sup> Docc. 23-24.

### **34. 1555, 13 agosto**

#### **Milano**

*Paola Visconti, vedova di Carlo da Rho, cede alla Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso un credito di 200 lire, residuo di un credito maggiore a sua volta ceduto da Agnese Vismara a Carlo, da riscuotere presso Marco Vismara. La cessione è disposta in ragione del pagamento delle spese per la decorazione della cappella di San Rocco.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Chiesa 2 (Caseggiati. Altari. Capelle. Tabernacoli), cart. 1555, 13 agosto.

Ed: RIEGEL 1998, p. 420, doc. 1555, 13.8 (a).

Instrumento di cessione fatta dalla magnifica signora Paola Visconti vidova del fu signor Carlo Rho alla Veneranda Fabrica di Nostra Signora presso San Celso d'un credito de L. 200 imperiali residuo di maggior somma al detto signor Rho ceduto dalla signora Agnese

Vismara, da esigersi dal signor Marco Vismara et la presente si fa per il prezzo della somma ceduta quali cede in pagamento di simil somma da essa dovuta alla detta Veneranda Fabrica per causa della fabrica della capella erretta in detta chiesa ad istanza del detto signor Rho sotto il titolo de Santissimi Girolamo e Rocco, et come da esso rogato da Giovanni Paolo Canale notario di Milano in filza<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> L'atto corrispondente risulta irreperibile tanto nella rubrica (ASMi, Atti dei notai, Rubriche, 1120 – Giovanni Paolo Canali q. Ercole) quanto nelle filze del notaio (ASMi, Atti dei notai, 11360 – Giovanni Paolo Canali q. Ercole).

### 35. 1555, 13 agosto

#### Milano

*Gli eredi di Carlo da Rho cedono alla Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso un credito di 200 lire da riscuotere presso Marco Vismara, in saldo parziale di 300 lire dovute in ragione di una convenzione stretta dal defunto con i fabbricieri; le restanti 100 lire sono addebitate agli stessi sul conto dell'anno successivo.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, ff. 262v-263.

Cfr. ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Registro di cassa 1534-1557, f. 217.

Yesu Maria MDLV

Heredi del quondam signor Carlo de Rho de dare L. 300 S. – posto a loro in credito in questo in l'anno 1555, f. 253<sup>1</sup>

L. CCC S. – d. –

De havere a di 13 agosto L. 200 S. – e sono per una cessione contra messer Marco Vismara, como per instrumento rogato per messer \* \* \* [Giovanni Paolo Canali], et al detto messer Marco in debito, f. 267<sup>2</sup>

L. CC S. – d. –

E L. 100 S. – posti in debito ad epsi heredi in l'anno 1556 in questo, f. 272<sup>3</sup>

L. C S. – d. –

L. 300 S. – d. –

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 253; doc. 34.

<sup>2</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 266v; doc. 36.

<sup>3</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 271v; doc. 41.

### **36. 1555, 13 agosto**

#### **Milano**

*La Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso addebita a Marco Vismara un credito di 200 lire ceduto dagli eredi di Carlo da Rho in saldo parziale di una convenzione stretta dal defunto con i fabbricieri; la somma è addebitata sul conto dell'anno successivo.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, ff. 266v-267.

Cfr. ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Registro di cassa 1534-1557, f. 217.

Ed: RIEGEL 1998, p. 420, doc. 1555, 13.8 (b).

#### Yesu Maria MDLV

Domino Marco Vismara che sta a  
Canegrà, plebe de Parabiago, de dare a di  
13 agosto L. 200 S. – e sono per un  
credito ceduto da li heredi del signor  
Carlo de Rho, a loro in credito, f. 263<sup>1</sup>

De havere L. 200 S. – posto a lui in  
debito in questo in l'anno 1556, f. 274<sup>2</sup>

L. CC S. – d. –

L. CC S. – d. –

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 263; doc. 35.

<sup>2</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 273v. Nei conti relativi agli anni 1556-1559 il debito non viene saldato, neanche parzialmente: ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, ff. 273v-274, 281v-282; Libro mastro 1558-1576, ff. 4v-5, 14v-15; doc. 72.

### **37. 1555, 10 settembre**

#### **Milano**

*I deputati della Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso assegnano una cappella a Isabella Ghiringhelli, vedova di Francesco da Casate detto della Secchia.*

ASMi, Atti dei notai, Rubriche, 4846 – Nicolò Vignarca q. Angelo.

[...]

Assignatio capelle et confessio per magnificos dominos deputatos Sancte Marie Sancti Celsi domine Hisabelle de Giringellis uxori quondam domini Francisci de Casate dicti della Secchia aurificis<sup>1</sup>

die X suprascriptus [settembre]

<sup>1</sup> L'atto corrispondente alla registrazione in rubrica è perduto.

### **38. 1555, 10 settembre**

#### **Milano**

*La Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso accredita al tesoriere Aymo Rainoldi 275 lire versate da Marco Antonio Porro, uno degli esecutori testamentari di Francesco da Casate detto della Secchia, secondo quanto disposto in un atto rogato lo stesso giorno dal notaio Nicolò Vignarcha e in ragione della decorazione della cappella di patronato del da Casate.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Registro di cassa 1534-1557, f. 218.

Ed: RIEGEL 1998, p. 420, doc. 1555, 10.9.

Cfr. ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, ff. 259v, 265, 267v-268.

a dì 10 suprascripto [settembre 1555]

Al magnifico domino Aymo Rinoldo L. 275 S. – contate como apare per instrumento rogato per il magnifico domino Nicolò Vignarcha, et al magnifico domino Marco Antonio Porro in credito

L. CCLXXV S. – d. –

e sono per causa della capella si ha da ornar del Segia orevici

### **39. 1555, 18 ottobre**

#### **Boffalora**

*Polizza con la quale Calisto Piazza confessa il proprio debito di 50 lire nei confronti della Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso per causa di un saio (sopraveste maschile) di velluto ricamato di seta nera, promettendo di estinguerlo in contanti nell'arco dei sei mesi successivi o con il proprio lavoro entro l'anno seguente.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Chiesa 16 (Pittura e Scultura. Pittori e Scultori), cart. Callisto Piazza da Lodi.

Ed: FERRARI 1965, pp. 48-49, doc. IV; *Documenti* 1989, p. 378, doc. 199; RIEGEL 1998, p. 421, doc. 1555, 18.10 (c).

Al nome de Dio a dì XVIII ottobre 1555 in Milano

Io Calisto della Piazza pictore de Lode confesso essere vero et reale debitore delli magnifici signori deputati alla Fabrica della giesa della Madona acanto a la giesa de la abbazia de Sancto Celso de libre cinquanta, sive L. 50 S. – imperiali, e sono per causa de un saïo de veluto recamato de setta negra qual alias fu donato alla detta Madona, qual L. 50 S. – prometto pagar alli detti signori deputati da qua a mesi seii proximi havenire, o vero compensarli sopra l'hopera mia che si farà l'anno che vene in ditta giesa se piacerà però a detti signori deputati<sup>1</sup>, et per fede ho sottoscritto la presente police de mia mano propria a dì suprascrito.

Io Calisto de la Piazza afermo et prometo quanto de sopra se contiene et in fede mi sono sotto scripto de mia propri mane

<sup>1</sup> Doc. 31.

#### **40. 1555, 31 ottobre**

##### **Milano**

*La Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso accredita al tesoriere Aymo Rainoldi 215 lire, delle quali 165 lire per il costo di realizzazione degli stucchi della campata di San Gregorio Magno e 50 lire per le spese cibarie degli stuccatori, identificati dalla voce corrispondente nel Registro di cassa con Andrea de Conti e suo figlio Bartolomeo.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 268.

Cfr. ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Registro di cassa 1534-1557, f. 219.

Ed: BORA 1977, p. 54, nota 47 (segnalazione); RIEGEL 1998, p. 421, doc. 1555, 31.10.

Magnifico domino Aymo Rinoldo...

[...]

De havere a dì ultimo ottobre [1555] L. 215 S. – contate, videlicet: L. 165 S. – per fare instucare la capella de Sancto Gregorio, et L. 50 S. – per le spese cibarii fatte alli stuccatori, et a la Fabrica in debito, f. 266<sup>1</sup>

L. CC X V S. – d. –

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 265v (dove la campata è erroneamente indicata con il titolo di Sant'Ambrogio).

#### **41. 1556, 3 giugno**

##### **Milano**

*Gli eredi di Carlo da Rho versano alla Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso 100 lire in saldo definitivo delle 900 lire dovute in ragione di una convenzione stretta dal defunto con i fabbricieri.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, ff. 271v-272.

Cfr. ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Registro di cassa 1534-1557, f. 225.

YESU Maria MDLVI

Heredi del quondam signor Carlo de Rho de dare L. 100 S. – posto ad essi in credito in questo in l'anno 1555 per saldo di quello, f. 263<sup>1</sup>

De havere a di 3 zugno L. 100 S. – contate, et al magnifico domino Aymo Rinoldo in debito, f. 270<sup>2</sup>

L. C S. – d. –

L. C S. – d. –

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 263.

<sup>2</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 269v.

#### **42. 1556, ante luglio**

##### **Milano**

*Calisto Piazza data gli affreschi della campata di San Gregorio Magno nel cartiglio sulla chiave di volta della lunetta.*

MDLVI

#### **43. 1556, 5 luglio**

##### **Milano**

*I deputati della Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso stabiliscono l'assegnazione delle due cappelle richieste nel testamento del defunto Renato Trivulzio, individuate – in seguito a un colloquio con la vedova Isabella Borromeo Trivulzio e il genero conte Luigi Visconti – con le*



*campate intitolate a Santa Maria Assunta e a San Gregorio Magno, poste fra quella di San Giovanni Battista di patronato dei fratelli Casteletto e quella di San Francesco di patronato di Francesco da Casate detto della Secchia. A proposito del legato di quest'ultimo, i deputati ordinano inoltre che si proceda con la vendita della coppa.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Deliberazioni 1490-1556, ff. 226-227.

Ed: G. Bora, in *Omaggio* 1977, p. 72, n. 32 (segnalazione); RIEGEL 1998, p. 422, doc. 1556, 5.7.

1556 die dominica quinta mensis iulii

Congregatis etc

Reverendus dominus Franciscus de la Cruce priore Sancti Celsi

Magnificus [Marco Antonio] Castelettus propriore

Ludovicus de Comite

Alexander Galina

Aluixius Meltius

Ioannes de Prata

Ioannes Franciscus de la Turre

Iacobus Maria Stampa

Octavianus de Abdua

[...]

In causa legati quondam illustris domini Ranati Trivultii de duabus capellis assignandis<sup>1</sup>, referentibus his quibus cura data fuit alloquendi illustrem dominam Isabellam [Borromeo Trivulzio] illius consortem, quod ipsa se remissat voluntati illustrorum dominorum comitis Aloixii Vicecomitis<sup>2</sup> et Borromeii generarum prefatorum illustrorum dominorum iugalium de Trivultio, et cum eis sermone habito iuxta eorum voluntatem, elegerunt illas duas capellas existentes in navi dicte ecclesie, que est penes ecclesiam Sancti Celsi, et que sequuntur immediate capellam ornatam sub nomine magnificorum dominorum de Casteletto, et que sunt a manu sinistra existentes in capella eorum dominorum de Casteletto respicientes per templum ad portam, scilicet inter eam dominorum de Casteletto et designatam a domino Francisco de Casate de la Secchia zoielario.

Dictum quoque fuit procedendum esse coram magnifico pretore Mediolani pro executione legati facti per prefatum dominum de la Secchia<sup>3</sup> ad formam litterarum ipsi domino pretori datarum, et ut vendatur craterem de quo agitur.

<sup>1</sup> Doc. 15.

<sup>2</sup> Luigi Visconti, figlio di Galeazzo e marito di Lucia Trivulzio, è conte di Busto Arsizio dal 1531 e muore a Lione nel 1564 senza eredi maschi: MAFFIOLI 1998, p. 39 nota 25. Un ritratto di Luigi è riprodotto in bianco e nero da BENDISCIOLI 1957, p. 116 (segnalato in didascalia come di proprietà Crivelli).

<sup>3</sup> Docc. 23-24.

#### 44. 1556, 17 luglio – 7 settembre

##### Milano

*Calisto Piazza riceve 676 lire, 16 soldi e 6 denari dalla Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso per le spese relative alla decorazione della campata di Sant'Agostino, comprese: 220 lire per le pitture; 176 lire per l'acquisto e 132 lire per la messa in opera di 6 migliaia e 800 foglie d'oro; 25 lire, 16 soldi e 6 denari per l'acquisto di colori di Venezia; 77 lire per le spese cibarie e l'affitto di una casa di un bimestre. Dalle voci corrispondenti sul Registro di cassa si evince che i colori sono procurati dal fabbricere Luigi Melzi e che al fianco di Calisto lavora il figlio Fulvio.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, ff. 271v-272.

Ed: BORA 1977, p. 54, nota 48 (segnalazione); *Documenti* 1989, p. 379, docc. 206 (con numerosi errori di trascrizione), 210.

Cfr. ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Registro di cassa 1534-1557, ff. 225-227.

Ed: BORA 1977, p. 54, nota 48 (segnalazione del solo f. 227); *Documenti* 1989, p. 379, docc. 205, 208, 212-213; RIEGEL 1998, pp. 422-423, docc. 1556, 17.7 (a); 1556, 27.7; 1556, 8.8; 1556, 7.9 (a-c).

##### Yesu Maria MDLVI

Magistro Calisto della Piazza depentore de dare L. 105 S. – posto a luui in credito in questo, in l'anno 1555, per saldo di quello, f. 262<sup>1</sup>

L. C V S. – d. –

E a di 17 giulio L. 69 S. 16 d. 6, videlicet: L. 27 S. 10 de un miaro de foyette d'oro, L. 25 S. 16 d. 6 de colori de Venetia, L. 16 S. 10 d. – contate a luui, et al magnifico domino Aymo Rinoldo in credito, f. 270<sup>2</sup>

L. LX VIII<sup>o</sup> S. X VI d. 6

De havere a di 7 settembre L. 539 videlicet: scuti 40 per la mercede sua de depingere le figure, scuti 24 per manufatura de metter in opera miara 6 n<sup>o</sup> 800 de foyette d'oro, scuti 32 per il pretio de dette foyette d'oro, et scuti 2 per fitto de casa qual ne hera fatto debitore et promisso compensarli, e questo e per la capella de Sancto Augustino, che sono in tutto scuti 98 a S. 110 per scuto, et a la Fabrica in debito, f. 277<sup>3</sup>

L. D XXX VIII<sup>o</sup> S. – d. –

E a dì 27 suprascripto L. 82 S. 10 d. –  
contate a luii, et ut supra in credito, f.  
270<sup>2</sup>

L. LXXX II S. X d. –

E a dì suprascripto L. 82 S. 10 d. –  
contate in miara 3 de foyette d'oro, ut  
supra in credito, f. 270<sup>2</sup>

L. LXXX II S. X d. –

E a dì 8 agosto L. 139 S. – videlicet: L.  
27 S. 10 per un miaro de foyette d'oro, et  
L. 111 S. 10 contate a suo fiolo in 2  
partite, et ut supra in credito, f. 270<sup>2</sup>

L. C XXX VIII<sup>o</sup> S. – d. –

E a dì suprascripto L. 77 S. – paghati de  
sua comissione a messer Francesco  
Vinzaglia per le spese cibarii per luii et  
suo fiolo per mesi 2, finiti de settembre  
proximo, computato scuti 2 de fitto de  
casa per detti duii mesi, et ut supra in  
credito, f. 270<sup>2</sup>

L. LXX VII S. – d. –

E a dì 7 settembre L. 38 S. 10 per un  
miaro e n<sup>o</sup> 800 de foyette d'oro missi per  
suplemento della capella de Sancto  
Augustino, et ut supra in credito, f. 270<sup>2</sup>

L. XXX VIII S. X d. –

E a dì suprascripto L. 82 S. 10 contate a  
luii, et ut supra in credito, f. 270<sup>2</sup>

L. LXXX II S. d. –

L. 676 S. 16 d. 6

E più L. 137 S. 16 d. 6 posto a luii in  
debito, in conto per saldo, f. 278<sup>4</sup>

L. C XXX VII S. X VI d. 6

L. 676 S. 16 d. 6

- <sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 262 (Ed: *Documenti* 1989, p. 379, doc. 203).
- <sup>2</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 270 (Ed: *Documenti* 1989, p. 379, docc. 204, 207, 209; RIEGEL 1998, p. 422, doc. 1556, 17.7 (b)).
- <sup>3</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 276v (Ed: *Documenti* 1989, p. 379, doc. 211; RIEGEL 1998, pp. 422-423, doc. 1556, 7.9 (d)).
- <sup>4</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 278.

#### 45. 1556, 5 ottobre – 31 dicembre

##### Milano

*Calisto Piazza riceve 283 lire, 11 soldi e 6 denari dalla Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso per le spese relative alla decorazione della campata di Santa Maria Assunta, comprese: 137 lire, 16 soldi e 6 denari già incassati dal pittore per diversi motivi; 96 lire e 5 soldi per l'acquisto di 3 1/2 migliaia di foglie d'oro; 33 lire per le spese cibarie di un mese; 16 lire e 10 soldi per le spese carcerarie dovute al contestabile di Porta Romana a causa della detenzione del figlio Fulvio.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, ff. 277v-278.

Ed: BORA 1977, p. 54, nota 48 (segnalazione); G. Bora, in *Omaggio* 1977, p. 72, n. 32 (trascrizione parziale); *Documenti* 1989, p. 380, docc. 217-218; RIEGEL 1998, p. 423, doc. 1556, Oktober.

Cfr. ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Registro di cassa 1534-1557, ff. 227-228.

Ed: *Documenti* 1989, pp. 379-380, docc. 214-215, 219; RIEGEL 1998, p. 423, docc. 1556, 5.10; 1556, 31.10 (a); 1556, 19.11 (a-b); 1556, 31.12 (a).

##### Yesu Maria MDLVI

Magistro Calisto della Piazza de dare L. 137 S. 16 d. 6 posto a lui in credito in questo, per saldo di quello conto, e sono videlicet: L. 55 S. – per uno errore trovato in l'anno passato<sup>1</sup>, et per il pretio de un saïo de veluto negro dato a lui d'acordo sine in l'anno passato L. 50 S. –<sup>2</sup>, et L. 32 S. 16 d. 6 hauti in l'anno presente de più per lo amontar della capella de Sancto Augustino<sup>3</sup>, qual tutte L. 137 S. 16 d. 6 se haverano a compensare sopra l'opera sua della capella

De havere L. 283 S. 11 d. 6 posto a lui in debito in questo, in l'anno 1557, f. 283<sup>7</sup>

L. CC LXXX III S. X I d. 6

del triangolo intitulata la Asumtione, f.  
272<sup>4</sup>

L. C XXX VII S. X V d. 6

[5 ottobre] E più L. 55 S. – contate in  
miara dua de foyette d'oro per metter a la  
capella del triangolo, et al magnifico  
domino Aymo Rinoldo in credito, f. 279<sup>5</sup>

L. L V S. – d. –

[31 ottobre] E più L. 41 S. 5 d. – contate  
in miara 1 ½ de foyette d'oro conprate  
per il triangolo, et ut supra in credito, f.  
278<sup>6</sup>

L. XL I S. V d. –

[19 novembre] E più L. 33 S. – contate a  
messer Francesco Vinzalia per le spese  
fate a lui et suo fiolo per un mese, et ut  
supra in credito, f. 278<sup>6</sup>

L. XXX III S. – d. –

E più a dì ultimo decembre L. 16 S. 10 d.  
– contate al contestabile de Porta  
Romana per causa del viver de suo fiolo,  
et ut supra in credito, f. 278<sup>6</sup>

L. X VI S. X d. –

L. 283 S. 11 d. 6

<sup>1</sup> Doc. 31.

<sup>2</sup> Docc. 31, 39.

<sup>3</sup> Doc. 44.

<sup>4</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 272.

<sup>5</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 279 (Ed: *Documenti* 1989, p. 379, doc. 209).

<sup>6</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 278 (Ed: RIEGEL 1998, p. 423, docc. 1556, 31.10 (b); 1556, 31.12 (b)).

<sup>7</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 283.

#### **46. 1556, 31 ottobre**

##### **Lodi**

*Cesare Piazza – in vece di suo fratello Calisto, infermo – nomina Pietro Antonio Marliano procuratore di suo nipote Fulvio, al fine di comporre la causa che vede Fulvio accusato dai deputati della Fabbrica di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso di aver rubato dell'oro destinato alla doratura degli ambienti dello stesso Santuario.*

ASLo, Notarile, Bernardo Zefferino.

Ed: *Documenti* 1989, p. 385, doc. 1.

Hoc instrumentum rogatum et traditum fuit per me Bernardum Zefferinum notarium publicum Laudensem etc.

In nomine Domini amen, anno a Nativitate eiusdem millesimo quingentesimo quinquagesimo sexto, indictione decima die sabbati ultimo mensis octobris, in civitate Laude ... in domibus infrascripti domini constituentis in vicinie [Sanctorum] Naboris et Felicis Laude, presentibus Gervansio de Cornelis filio Laurentii, habitante loci Bofalore ducati Mediolani, Am(brosio) de Pizeninis filius quondam Iohannis vicinie Sanctorum Naboris et Felicis, ambobus notus ... , Bass... de Iom... filius quondam Ioannis (Petri) habitante in civitate Laude (parte rega...) omnis ... constituentis Bass... de Osculat... et Bassio de Cadelis notarium Laudensem.

Cum ita sit per dominus Fulvius de la Plathea, filius domini Calisti, imputatus fuit et sit de furto (et de) comisso (peren...) in bonis seu auro ad deaurandum ecclesiam Beate Marie Sancti Celsi burgi Mediolani seu non nullas capellas ... ecclesie (destruato) et propterea detentus infrascripti magnificis dominis prioris et deputatis Scole et regimini predicte ecclesie existat.

Cum que sit quam (etc) dictus dominus Fulvius relaxetur fideiutio exigat...

Ideo no... dominus Caesar de la Plathea filius quondam Martini, frater predicti domini Calisti infirmi, civis Laude et de presenti habitator loci Bofalore ducati Mediolani, ibi pub... sponte in ad effectum et ipse de ... ind...us e ca... sponte et alia omni meliori modo non revocatur ... fecit, constituit, creavit et solemniter ordinavi ac facit et creat et solemniter

ordinat ... certum missum, nuntium et procuratorem, negotiorum actorem, factorem et gestorem dominum Petrum Antonium de Marliano filius quondam Petri, habitanti Mediolani, porte Verceline parochie Sancti Victoris ad Teatrum, ibi presenti et ... in se sponte ...

[...]

#### **47. 1556, 14 dicembre**

##### **Milano**

*La Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso accredita al tesoriere Aymo Rainoldi 40 lire versate al fattore Francesco Vinzaglia per spese relative a pittori di Crema la cui identità non è specificata, forse Carlo e Zaccaria Urbino.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 277.

Ed: RIEGEL 1998, p. 423, doc. 1556, 14.12.

Cfr. ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Registro di cassa 1534-1557, f. 228.

[Fabrica] De havere...<sup>1</sup>

[...]

E più de dare a dì 14 dicembre [1556] L. 40 S. – contati a messer Francesco Vinzaglia per spese fatte alli pictori de Crema, et al magnifico [Aymo] Rinoldo in credito, f. 278<sup>2</sup>

L. XL S. – d. –

<sup>1</sup> Nonostante l'intestazione si tratta della prosecuzione del conto delle uscite iniziato al f. 276v.

<sup>2</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 278.

#### **48. 1557, 12 gennaio**

##### **Milano**

*Calisto Piazza riceve 613 lire, 11 soldi e 6 denari dalla Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso suddivise fra: 267 lire, 1 soldo e 6 denari per le spese relative alla decorazione della campata di Santa Maria Assunta, compreso il costo di realizzazione delle pitture, il costo d'acquisto e messa in opera di 2 ½ migliaia di foglie d'oro e quello di altre 2 migliaia trovate «in la sua cassa»; 330 lire per le spese legali relative alla detenzione di suo figlio Fulvio nella prigione della Rocchetta di Porta Romana; 16 lire e 10 soldi per ragioni non specificate, probabilmente relative alle spese carcerarie.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, ff. 282v-283.

Ed: BORA 1977, p. 54, nota 48 (segnalazione); *Documenti* 1989, p. 380, doc. 222.

Cfr. ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Registro di cassa 1534-1557, f. 230.

Ed: *Documenti* 1989, p. 380, doc. 224; RIEGEL 1998, pp. 423-424, docc. 1557, 12.1 (a-c, e).

Yesu Maria MDLVII

Magistro Calisto della Piazza pictor de dare L. 283 S. 11 d. 6 posti a lui in credito in l'anno 1556, in questo, f. 278<sup>1</sup>

L. CC LXXX IIII S. X I d. 6

E a di 12 genaro L. 330 S. – e sono per la compositione tutta con lui per la causa che fu destenuto in presono, et a la Fabrica in credito, f. 285<sup>2</sup>

L. CCC XXX S. – d. –

L. 613 S. 11 d. 6

De havere a di 12 genaro L. 16 S. 10 d. – contate, et al magnifico Rinoldo in debito, f. 284<sup>3</sup>

L. X VI S. X d. –

E a di suprascripto L. 330 S. – contate per il signor Aluysio Melzo, et al suprascripto, f. 284<sup>3</sup>

L. CCC XXX S. – d. –

E a di suprascripto L. 267 S. 1 d. 6 e sono per il suo operar del penello in la capella della Asontione, et pretio de miara 2 ½ foyette d'oro misso ut supra con la manifatura, et il pretio de miara 2 foyette d'oro trovato in la sua cassa, et a la Fabrica in debito, f. 285<sup>4</sup>

L. CC LX VII S. I d. 6

L. 613 S. 11 d. 6

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 278 (Ed: *Documenti* 1989, p. 381, docc. 233, 235, 238).

<sup>2</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 285 (Ed: *Documenti* 1989, p. 380, doc. 220; RIEGEL 1998, pp. 423-424, doc. 1557, 12.1 (d)).

<sup>3</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 283v.

<sup>4</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 284v (Ed: *Documenti* 1989, p. 380, doc. 223).



**49. 1557, 19 gennaio – 14 dicembre**

**Milano**

*La Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso accredita al tesoriere Aymo Rainoldi 358 lire e 6 soldi versate al fattore Francesco Vinzaglia per spese mensili relative a pittori la cui identità non è specificata, 87 lire e 6 soldi spesi per l'acquisto di 145 ½ braccia di assi di pioppo (86,56 m) destinate alla realizzazione di un ponteggio, probabilmente lo stesso montato sopra all'altar maggiore per il quale vengono acquistati due travi di larice lunghe ciascuna 20 braccia (11,89 m) al costo complessivo di 78 lire e 8 soldi.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 284.

Ed: *Documenti* 1989, pp. 380-381, docc. 225, 227, 229, 231 (solo i pagamenti in data 19 gennaio, 10 aprile, 4 maggio e 1 luglio, erroneamente riferiti a Calisto Piazza).

Cfr. ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Registro di cassa 1534-1557, f. 230-235.

Ed: *Documenti* 1989, pp. 380-381, docc. 226, 228, 230 (solo i pagamenti in data 19 gennaio, 10 aprile e 4 maggio, erroneamente riferiti a Calisto Piazza).

[Aymo Rainoldi] De havere a dì 19 gienaro L. 54 S. 6 d. – contate a messer Francesco Vinzaglia per le spese si fano alli pictori, et a la Fabrica in debito, f. 285<sup>1</sup>

L. L IIII° S. VI d. –

[...]

E a dì ultimo suprascripto [gennaio] L. 87 S. 6 d. – contate in brazia 145 ½ de asse de pobia a S. 12 per brazio, per far ponte, et a la Fabrica in debito, f. 285<sup>1</sup>

L. LXXX VII S. VI d. –

E a dì suprascripto L. 44 S. – contate a messer Francesco Vinzaglia per le spese si fano alli pictori, et ut supra in debito, f. 285<sup>1</sup>

L. XL IIII° S. – d. –

[...]

E a dì suprascripto [ultimo di gennaio] L. 78 S. 8 d. – contate in duui someri de larexe per far ponte sopra lo altar grando, et ut supra [alla Fabbrica] in debito, f. 285<sup>1</sup>

L. LXX VIII S. VIII d. –

[...]

E a dì 10 aprile L. 44 S. – contate a messer Francesco Vinzaglia per le spese fatte alli pictori per il mese de marzo, ut supra [alla Fabbrica] in debito, f. 285<sup>1</sup>

L. XL IIII° S. – d. –

[...]

E a dì 4 maggio L. 55 S. – contate, videlicet: L. 15 S. – per conto de prede magiate, et L. 40 S. – per le spese fatte alli pictori, et alla Fabrica in debito, f. 285<sup>1</sup>

L. L V S. – d. –

[...]

E a dì ultimo suprascripto [maggio] L. 44 S. – contate a messer Francesco Vinzaglia per causa di pictori, et alla Fabrica in debito, f. 285<sup>1</sup>

L. XL IIII° S. – d. –

[...]

E a dì primo luyo L. 44 S. – contate a messer Francesco Vinzaglia per le spese di pictori per il mese passato, et ut supra [alla Fabbrica] in debito, f. 285<sup>1</sup>

L. XL IIII° S. – d. –

[...]

E a dì primo settembre L. 88 S. – contate a messer Francesco Vinzaglia per le spese fatte alli pictori, et ut supra [alla Fabbrica] in debito, f. 287<sup>2</sup>

L. LXXX VIII S. – d. –

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 284v.

<sup>2</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 286v.

## 50. 1557, 15 aprile – 14 dicembre

### Milano

*Carlo Urbino riceve 660 lire dalla Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso per lavori non specificati. Incrociando le informazioni contenute nelle voci di pagamento del Libro mastro con quelle corrispondenti del Registro di cassa si evince che parte della somma corrisponde a uno stipendio prefissato su base mensile e che al fianco di Carlo lavora almeno un'altra persona, il fratello Zaccaria, definito «garzono» e impegnato «a metter oro a la capella del triangoletto», da identificare con la campata di Sant'Agostino. Una nota del Registro di cassa informa inoltre che entro la fine di aprile del 1557 Carlo ha già portato a termine le due ancone destinate agli altari delle campate di Santa Maria Assunta e di San Gregorio Magno, sottoposte al patronato Isabella Borromeo Trivulzio.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, ff. 285v-286.

Ed: G. Bora, in *Omaggio* 1977, p. 81, n. 43 (segnalazione).

Cfr. ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Registro di cassa 1534-1557, ff. 232-233, 235, 237.

Ed: G. Bora, in *Omaggio* 1977, p. 72, n. 32 (trascrizione parziale della sola nota al f. 232); RIEGEL 1998, p. 424, docc. 1557, 15.4 (a-b); 1557, 22.6 (a); 1557, 18.9 (a-c); 1557, 14.12 (a-b).

Yesu Maria MDLVII

Magistro Carlo di Urbini cremascho  
pictore L. 330 S. – contate a lui a di 15  
de ~~marzo~~ aprile, et al magnifico domino  
Aymo Rinoldo in credito, f. 284<sup>1</sup>

L. CCC XXX S. – d. –

E a di 22 zugno L. 33 S. – contate a lui,  
et ut supra in credito, f. 284<sup>1</sup>

L. XXX III S. – d. –

E a di 18 settembre L. 203 S. 10 contate a  
lui, et ut supra in credito, f. 288<sup>2</sup>

L. CC III S. X d. –

E a di 14 decembre L. 22 S. – contate a  
lui, et ut supra in credito, f. 288<sup>2</sup>

L. XX II S. – d. –

E a di ditto L. 71 S. 10 contate a lui, et ut  
supra in credito, f. 288<sup>2</sup>

L. LXX I S. X d. –

L. 660 S. –

De havere a di ultimo aprile L. 247 S. 10  
d. – e sono per la sua mercede de mesi  
cinque finiti alli 17 de questo, a conto de  
scuti 9 il mese ultra le spese fatte a lui et  
suo fratello, qual se ne serve per garzono,  
et alla Fabrica in debito, f. 285<sup>3</sup>

L. CC XL VII S. X d. –

E più L. 247 S. 10 per sue mercede de  
altri cinque mesi qual sono finiti alli 25 de  
settembre, et a la Fabrica in debito, f.  
287<sup>4</sup>

L. CC XL VII S. X d. –

E più L. 27 S. 10 per conto de suo fratello  
finiti ut supra, et ut supra in debito, f.  
287<sup>4</sup>

L. XX VII S. X d. –

E a di 14 decembre L. 137 S. 10 d. – e  
sono per resto del suo lavor fatto,  
computa Zacaria suo fratello, da ogii retro  
ut supra, in debito, f. 287<sup>4</sup>

L. C XXX VII S. X d. –

L. 660 S. –

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 284.

<sup>2</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 288.

<sup>3</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 284v.

<sup>4</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 286v.

**51. 1557, 24 aprile – 31 dicembre**

**Milano**

*Benedetto da Casate riceve 1875 lire e 10 soldi dalla Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso per la fornitura di 68 migliaia e 200 foglie d'oro al costo di 27 lire e 10 soldi il migliaio. Come si evince dalla voce di pagamento corrispondente del Registro di cassa, la foglia d'oro è consegnata a partire dal 24 aprile ed è destinata «per metter al celo sopra l'altar grande».*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, ff. 285v-286.

Cfr. ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Registro di cassa 1534-1557, f. 236.

Yesu Maria MDLVII

Magistro Benedetto da Casate de dare a di 13 magio L. 275 S. – contate a luii, e sono per parte de pagamento et a bon conto de foyette d'oro per indorare, et al magnifico domino Aymo Rinoldo in credito, f. 284<sup>1</sup>

L. CC LXX V S. – d. –

E a di 23 zugno L. 275 S. – contate a luii, et ut supra in credito, f. 284<sup>1</sup>

L. CC LXX V S. – d. –

E a di 16 luyo L. 275 S. – contate a luii, et ut supra in credito, f. 284<sup>1</sup>

L. CC LXX V S. – d. –

E a di 3 settembre L. 275 S. – contate a luii, et ut supra in credito, f. 288<sup>2</sup>

L. CC LXX V S. – d. –

E a di 29 ottobre L. 275 S. – contate a luii, et ut supra in credito, f. 288<sup>2</sup>

L. CC LXX V S. – d. –

De havere a di 14 dicembre L. 1875 S. 10 d. – e sono per miara 68 n° 200 de foyette d'oro a L. 27 S. 10 il miaro per uxo della Fabrica, et alla detta Fabrica in debito, f. 287<sup>3</sup>

L. MDCCC LXX V S. X d. –

E a di 14 dicembre L. 275 S. – contate a luii, et ut supra in credito, f. 288<sup>2</sup>

L. CC LXX V S. – d. –

E a di ultimo [dicembre] L. 225 S. 10 contate a luii, et ut supra in credito, f. 288<sup>2</sup>

L. CC XX V S. X d. –

L. 1875 S. 10

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 284.

<sup>2</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 288.

<sup>3</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 286v.

## 52. 1557, 13 maggio – 31 dicembre

### Milano

*L'intagliatore Pietro riceve 110 lire dalla Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso per parte della fornitura di legname e l'intera lavorazione delle cornici delle due ancone – già realizzate – degli altari delle campate di Santa Maria Assunta e di San Gregorio Magno, sottoposte al patronato Isabella Borromeo Trivulzio.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, ff. 285v-286.

Cfr. ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Registro di cassa 1534-1557, ff. 233, 236.

Ed: RIEGEL 1998, p. 424, docc. 1557, 22.6 (b); 1557, 21.10.

### Yesu Maria MDLVII

Magistro Petro intayator da legnamo de dare a di 22 giugno L. 44 S. – contate a luii a bon conto sopra gli ornamenti delle ancone, et al magnifico domino Aymo Rinoldo in credito, f. 284<sup>1</sup>

L. XL IIII° S. – d. –

E a di 21 ottobre L. 66 S. – contate a luii, et ut supra in credito, f. 288<sup>2</sup>

De havere a di 21 ottobre L. 110 S. – e sono per la manifatura et parte del legnamo a lavorare li ornamenti delle due ancone fatte alle capelle della signora Triultia, et a la Fabrica in debito, f. 287<sup>3</sup>

L. C X S. – d. –

L. LXVI S. – d. –

L. 110 S. –

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 284.

<sup>2</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 288.

<sup>3</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 286v.

### **53. 1557, 20 agosto – 1558, 12 maggio**

#### **Milano**

*Lista delle consegne di fascicoli di foglie d'oro forniti a Zaccaria Urbino per la doratura degli arconi del Santuario; l'ultima registrazione riporta in particolare l'intervento «in la prima fassa [arcone] per adorare i festoni da basso».*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Chiesa 1 (Caseggiati. In genere. Erezione del Tempio), cart. 1497 al..., Accordo e deliberazione...

E di 20 agosto [1557]

Quinto de l'or dato a messer Zacaria per adorare le fase

E di suprascripto in prima quaterneti 2

E di dito per quaterneti n°2

E di 21 dito quaterneti n°2

E di 25 dito quaterneti n°2

E di 26 dito quaterneti n°2

E di 27 dito quaterneti n°2

E di 28 dito quaterneti n°2

E di dito quaterneti n°2

E di 31 dito quaterneti n°2

E di primo settembre quaterneti n°2

E di 2 dito quaterneti n°2

E di 3 dito quaterneti n°2

E di 4 dito quaterneti n°2

E di 6 dito quaterneti n°2

E di 7 dito quaterneti n°2

E di dito quaterneti n°2

E di 9 dito quaterneti n°2  
E di 10 dito quaterneti n°2  
E di 11 dito quaterneti n°2  
E di dito quaterneti n°2  
E di 13 dito quaterneti n°2  
E di 14 dito quaterneti n°2  
E di dito quaterneti n°2  
E di 15 dito quaterneti n°2  
E di dito quaterneti n°2  
E di 16 dito quaterneti n°2  
E di dito quaterneti n°2  
E di dito quaterneti n°2  
E di 17 dito quaterneti n°2  
E di 18 dito quaterneti n°2  
E di dito quaterneti n°2

E di 20 dito quaterneti n°2  
E di 22 dito quaterneti n°2  
E di 23 dito quaterneti n°2  
E di dito quaterneti n°1

E di 12 magio 1558

quitarneti n°8 miso in la prima fassa per adorare i festoni da basso

#### **54. 1557, 15 settembre – 11 dicembre**

##### **Milano**

*Lista delle consegne di fascicoli di foglie d'oro forniti a Zaccaria Urbino per la doratura della «fassa seconda», uno dei quattro arconi del Santuario.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Chiesa 1 (Caseggiati. In genere. Erezione del Tempio), cart. 1509, 15 gennaio. Lettera scritta da Piacenza...

Ed: RIEGEL 1998, p. 424, doc. 1557, 15.9 (trascrizione della sola intestazione).

[recto]

1557

Nota de l'oro dato a Zacharia per indorare la ~~meza~~ fasa segunda

In prima a di 15 settembre quaterneti n°2

E più a di 20 dito quaterneti n°2

E più a di suprascripto quaterneti n°2

E più a di 21 dito quaterneti n°2

E più a di suprascripto quaterneti n°2

E più a di 23 dito quaterneti n°2

E più a di 24 dito quaterneti n°2

E più a di 26 dito quaterneti n°2

E più a di 27 dito quaterneti n°2

E più a di 2 novembre quaterneti n°2

E più a di 3 dito quaterneti n°2

E più a di 4 dito quaterneti n°2

E più a di suprascripto quaterneti n°2

E più a di 5 dito quaterneti n°2

E più a di 6 dito quaterneti n°2

E più a di suprascripto quaterneti n°2

E più a di 8 dito quaterneti n°2

E più a di suprascripto quaterneti n°2

E più a di 9 dito quaterneti n°2

E più a di suprascripto quaterneti n°2

E più a di 10 dito quaterneti n°2

E più a di 12 dito quaterneti n°2

E più a di 13 dito quaterneti n°2

E più a di 16 dito quaterneti n°2

E più a di 18 dito quaterneti n°2

E più a di suprascripto quaterneti n°2

E più a di 22 dito quaterneti n°2

E più a di 23 dito quaterneti n°2

E più a di suprascripto quaterneti n°2

E più a di 24 dito quaterneti n°2

E più a di 25 dito quaterneti n°2

A di dito quaterneti n°1



A dì 26 novembre quaterneti n°2  
E più a dì suprascripto n°1

[verso]

E dì 29 ottobre quaterneti 4  
E dì 2 novembre quaterneti 1  
E dì 3 suprascripto quaterneti 2  
E dì 5 suprascripto quaterneti 2  
E dì 6 suprascripto quaterneti 2  
E dì 8 suprascripto quaterneti 2  
E dì suprascripto quaterneti 2  
E dì suprascripto quaterneti 1  
E dì primo dicembre quaterneti 3  
E più a dì suprascripto quaterneti 2  
E più a dì suprascripto quaterneti 3  
E dì 11 dicembre quaterneti 4

**55. 1557, 9 ottobre – 14 dicembre**  
**Milano**

*La Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso accredita al tesoriere Aymo Rainoldi 154 lire versate al fattore Francesco Vinzaglia per spese mensili relative a pittori la cui identità non è specificata, 75 lire versate a Giovanni Paolo Bombello per la fornitura di 10 libbre di pigmento azzurro, 59 lire, 14 soldi e 6 denari versati al fabbro Pietro per la fornitura di una quantità imprecisata di ferro impiegato al tiburietto settentrionale.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 288.

Cfr. ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Registro di cassa 1534-1557, f. 235-237.

[Aymo Rainoldi] De havere...

[...]

E a dì 9 ottobre L. 44 S. – contate a messer Francesco Vinzaglia per le spese di pictori del mese passato, et a la Fabrica in debito, f. 287<sup>1</sup>

L. XLIIII° S. – d. –

[...]

E a dì 27 suprascripto [ottobre] L. 75 S. – contate [a Giovanni Paolo Bombello] in libre 10 azurro, et a la Fabrica in debito, f. 287<sup>1</sup>

L. LXXV S. – d. –

[...]

E a dì 2 novembre L. 44 S. – contate a messer Francesco Vinzaglia per le spese fatte alli pictori per il mese passà, et a la Fabrica in debito, f. 287<sup>1</sup>

L. XLIIII° S. – d. –

[...]

E a dì detto L. 59 S. 14 d. 6 contati a magistro Petro ferraro per tanto ferro messo al tiburietto, et ut supra in debito, f. 287<sup>1</sup>

L. LVIIII° S. XIII° d. 6

E a dì ditto L. 44 S. – contate a messer Francesco Vinzaglia per le spese fate alli pictori per novembre, et ut supra in debito, f. 287<sup>1</sup>

L. XLIIII° S. – d. –

E a dì ditto L. 22 S. – contate al suprascripto per causa suprascripta per mezo decembre, ut supra in debito, f. 287<sup>1</sup>

L. XXII S. – d. –

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1534-1557, f. 286v.

## **56. 1557, 8 dicembre – 1558, 11 maggio**

### **Milano**

*Lista delle consegne di fascicoli di foglie d'oro forniti a Zaccaria Urbino per la doratura della «terza fassa», uno dei quattro arconi del Santuario.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Chiesa 1 (Caseggiati. In genere. Erezione del Tempio), cart. 1509, 15 gennaio. Lettera scritta da Piacenza...

Ed: RIEGEL 1998, p. 424, doc. 1557, 8.12 (trascrizione della sola intestazione).

E dì 8 decembre 1557

Notta de l'oro dato a Zacharia per indorare la terza fassa

In prima quaterneti n°2

E dì 9 dito quaterneti n°2

E di suprascrito quaterneti n°2

E di 11 dito quaterneti n°2

E di 29 marzo 1558

quintarneti n°2

E di suprascripto n°2

E di 30 suprascrito quaterneti n°2

E di 31 suprascrito quaterneti n°2

E di primo aprile quaterneti n°2

E di (6) suprascrito quaterneti n°2

E di suprascrito quaterneti n°2

E di 18 aprile quaterneti n°4

E di 20 aprile quaterneti n°6

E di 22 aprile quaterneti n°5

E di 23 suprascrito quaterneti n°5

E di 27 suprascrito quaterneti n°5

E di 28 suprascrito quaterneti n°3

E di 29 dito quaterneti n°5

E di 30 dito quaterneti n°2

E di 5 magio quaterneti n°4

E di 9 suprascrito quaterneti n°5

E di 11 suprascrito quaterneti n°2

## **57. 1558, 29 marzo – 13 dicembre**

### **Milano**

*Carlo Urbino riceve 447 lire e 7 soldi dalla Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso suddivise fra: 445 lire e 10 soldi per le pitture agli arconi e alla campata di San Francesco; 31 lire e 17 soldi per le dorature alla campata di San Francesco realizzate dal fratello Zaccaria.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, ff. 7v-8.

Ed: BARONI 1940, p. 257, nota 3 (segnalazione); G. Bora, in *Omaggio* 1977, p. 81, n. 43 (segnalazione); RIEGEL 1998, p. 425, doc. 1558, 15.12 (trascrizione solo del f. 8).

Yesu Maria MDLVIII

Domino Carlo Urbino pictore de dare a  
dì 29 marzo L. 82 S. 10 d. – contate a luii  
a bon conto, et al magnifico domino  
Aymo Rinoldo in credito, f. 1<sup>1</sup>

L. 82 S. 10 d. –

Et a dì 28 magio L. 55 S. – contate a luii,  
et ut supra in credito, f. 1<sup>1</sup>

L. 55 S. – d. –

Et a dì 10 settembre L. 31 S. 17 contate a  
luii, et ut supra in credito, f. 10<sup>2</sup>

L. 31 S. 17 d. –

Et a dì 12 dicembre L. 308 S. – contate a  
luii, et ut supra in credito f. 10<sup>2</sup>

L. 308 S. – d. –

L. 477 S. 7

De havere a dì [13] dicembre L. 445 S.  
10, e sono per la mercede sua de mesi 9  
finirano alli 15 de questo, in depinger le  
fasse et capella in la giesa de Madonna  
Sancta Maria de Sancto Celso, et alla  
Fabrica in debito, f. 11<sup>3</sup>

L. 445 S. 10 d. –

Et più L. 31 S. 17 d. – e sono per la  
mercede de suo fratello per metter oro a  
la capella de Sancto Francesco, et ut  
supra in debito, f. 11<sup>3</sup>

L. 31 S. 17 d. –

L. 477 S. 7

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 1.

<sup>2</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 10.

<sup>3</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1550-1576, f. 10v.

## 58. 1558, 16 aprile – 30 luglio

### Milano

*La Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso accredita al tesoriere Aymo Rainoldi 176 lire versate al fattore Francesco Vinzaglia per spese mensili relative a pittori la cui identità non è specificata, 108 lire versate al battifoglie Andrea per la fornitura di una quantità imprecisata di foglie d'oro, 43 lire, 19 soldi e 6 denari versate a Carlo Urbino per dorature realizzate dal fratello Zaccaria, 186 lire e 8 soldi versate a Stefano Cigalla per la fornitura di una quantità imprecisata di rame impiegato al tiburietto settentrionale, 188 lire versate a Giovanni Divizi per la fornitura di una quantità imprecisata di legname impiegato al tiburio.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1557-1558, f. 1.

[Aymo Rainoldi] De havere...

[...]

E a dì 16 aprile L. 44 S. – contate a messer Francesco Vinzaglia per le spese de un mese fatte alli pictori, et ut supra [alla Fabbrica] in debito, f. 7<sup>1</sup>

L. 44 S. – d. –

[...]

E a dì ditto [25 maggio] L. 108 S. – contate [a maestro Andrea battifoglie] per tante foyette d'oro, et a la Fabrica in debito, f. 7<sup>1</sup>

L. 108 S. – d. –

E a dì ditto L. 44 S. – contate a messer Francesco Vinzaglia [per le spese di un mese per i pittori], et ut supra in debito, f. 7<sup>1</sup>

L. 44 S. – d. –

[...]

E a dì ditto [30 giugno] L. 44 S. – contate a messer Francesco Vinzaglia per le spese de un mese fatto alli pictori, et a la Fabrica in debito, f. 7<sup>1</sup>

L. 44 S. – d. –

E a dì ditto L. 43 S. 19 d. 6 contati a messer Carlo [Urbino] pictore per tanto oro misso in opera per Zacharia suo fratello, et ut supra in debito, f. 7<sup>1</sup>

L. 43 S. 19 d. 6

E a dì ditto L. 186 S. 8 d. – contati a magistro Stephano Cigalla per resto del ramo misso per canale al tiburietto, et ut supra in debito, f. 7<sup>1</sup>

L. 186 S. 8 d. –

E a dì 14 luyo L. 44 S. – contate a messer Francesco Vinzaglia per le spese fate alli pictori per un mese, et alla Fabrica in debito, f. 7<sup>1</sup>

L. 44 S. – d. –

E a dì 30 suprascripto L. 188 S. – contate a messer Iohanne de Divitiï per tanto legnamo dato per uxo della tribuna grande, et ut supra in debito, f. 7<sup>1</sup>

L. 188 S. – d. –

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 6v.

**59. 1558, 17 maggio – 17 giugno**

**Milano**

*Lista delle consegne di fascicoli di foglie d'oro forniti a Zaccaria Urbino per la doratura della «fassa ultima», uno dei quattro arconi del Santuario.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Chiesa 1 (Caseggiati. In genere. Erezione del Tempio), cart. 1509, 15 gennaio. Lettera scritta da Piacenza...

Ed: RIEGEL 1998, p. 425, doc. 1558, 17.5 (trascrizione della sola intestazione).

Nota de l'oro che se dà per adorare la fassa ultima a dì 17 maggio 1558

Item quitarneti n°5 dato a domino Zacharia

Item a dì 19 dito quitarneti n°4

Item a dì 23 dito quitarneti n°3

Item a dì 24 dito quitarneti n°4

Item a dì 26 dito quitarneti n°4

Item a dì 15 zugno quitarneti n°36

Item a dì 16 e 17 quitarneti n°11

**60. 1558, 5 giugno – 4 dicembre**

**Milano**

*Gli eredi di Francesco da Casate detto della Secchia versano alla Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso 285 lire delle 5700 lire dovute in ragione della vendita di una coppa legata per testamento dal defunto. Altre 825 lire sono versate da Marco Antonio Porro, mentre le rimanenti 4590 lire sono addebitate al conto dell'anno successivo.*

*Al conto si aggiungono inoltre 76 lire e 1 soldo spesi per l'incanto della coppa, delle quali 34 lire e 4 soldi già saldati e 41 lire e 17 soldi addebitati al conto dell'anno successivo.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, ff. 8v-9.

Yesu Maria MDLVIII

Messer Francesco da Casate orefici de dare a dì 22 agosto L. 5700 S. – e sono per la portione che spetta della taza a luii deliberata per scuti 2000 di netto, como apare a la bancha del potestà de Milano, a capital in credito, f. 6<sup>1</sup>

De havere a dì 5 zugno L. 285 S. – contate da luii a bon conto sopra la taza, et al magnifico domino Aymo Rinoldo in debito, f. 1<sup>3</sup>

L. 285 S. – d. –

L. 5700 S. – d. –

E più L. 76 S. 1 per tanti speso per lo incanto della taza, videlicet: L. 8 S. 4 dati alli Tronbetti, L. 17 S. 12 d. – dati al signor potestà de Milano, et L. 17 S. 12 dati alli notari di Palazo, e L. 32 S. 13 spese in diverse scritture et altro per detta causa, et a la Fabrica in credito, f. 7<sup>2</sup>

L. 76 S. 1 d. –

L. 5776 S. 1 d. –

Notta como detta taza è stata consignata per il magnifico [Marco Antonio] Porro al detto messer Francesco con la promessa del magnifico domino Ioanne Ambrosio Cazulo de pagare, cioè per la portione che spetta a la Fabrica, videlicet L. 4000 in termine de anni sei, et fra tanto il detto messer Francesco et sua segurtà obligati in solidum siiano tenuti per lo interuxurio pagare L. 200 S. – ogni anno, de quelle se ne habia a dare L. 150 S. – l'anno al sacerdote che serà electo a dire la messa cottidiana in la giesa della Madona de Sancto Celso, et L. 50 S. – ogni anno vadano a uxo et beneficio della Fabrica d'essa giesa. Poi le L. 1700 S. – che restano: se ne tene pendente L. 210 S. 19 d. 6 per causa della tonba, et L. 34 S. 4 per causa parte spesi per lo incanto della taza “quid iuris”, cioè a chi spetta pagare tal denari, qual stano in deposito dello

E a dì 16 agosto L. 34 S. 4 d. – contati già più giorni passati in diverse volte a messer Francesco Vinzaglia per spendere per conto dello incanto della taza, et alla Fabrica in debito, f. 7<sup>4</sup>

L. 34 S. 4 d. –

E L. 275 S. – messi in debito a la Fabrica, e sono per tanti si hebbero in li anni passati dal magnifico domino Marco Antonio Porro, qual furno messi in credito a la Fabrica in quel tempo, f. 7<sup>4</sup>

L. 275 S. – d. –

E a dì 4 dicembre L. 550 S. – contate per il magnifico domino Marco Antonio Porro, e disse de soii denari proprii, et al magnifico domino Aymo Rinoldo in debito, f. 10<sup>5</sup>

L. 550 S. – d. –

[in interlinea: L. 1144 S. 4]

E più L. 4631 S. 17, posto a lui in debito in l'anno 1559 in questo, f. 17<sup>6</sup>

L. 4631 S. 17 d. –

L. 5776 S. 1 d. –

detto signor Porro sine a tanto che sii  
declarato, poii si hebbi in anni passati L.  
275 S. – dal detto signor Porro, et poii in  
li mesi passati si ebbi L. 285 S. – contati  
per il detto messer Francesco, de manera  
che restaria ancora L. 895 S. 16 d. 6 qual  
denari ha promisso il detto signor Porro  
pagarli ad ogni rechesta delli signori  
scolari, causa patto che detti signori  
scolari siiano tenuti a sue soese a far fare  
la ancona con lo ornamento a sue spese  
alla detta capella.

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 6.

<sup>2</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 7.

<sup>3</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 0v.

<sup>4</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 6v.

<sup>5</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 9v.

<sup>6</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 16v. Nel conto relativo all'anno 1559 il debito non viene saldato, neanche parzialmente: ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, ff. 16v-17; doc. 74.

## **61. 1558, 12 giugno – 18 agosto**

### **Milano**

*Lista delle consegne di fascicoli di foglie d'oro forniti a Zaccaria Urbino per la doratura della campata di San Francesco.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Chiesa 1 (Caseggiati. In genere. Erezione del Tempio), cart. 1509, 15 gennaio. Lettera scritta da Piacenza...

Ed: RIEGEL 1998, p. 425, doc. 1558, 12.6 (trascrizione della sola intestazione).

E dì 12 zugno 1558

Nota de l'oro datto per metere alla capella de Santo Francesco

quitarneti n°10

13 luii quitarneti n°20

2 agosto quitarneti n°20



9 agosto quitarneti n°20

18 agosto quitarneti n°20

E più per uno quintarneto che sono cinquanta folie

## **62. 1558, 13 luglio – 18 agosto**

### **Milano**

*Lista delle consegne di fascicoli di foglie d'oro forniti a Zaccaria Urbino per la doratura della campata di San Francesco.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Chiesa 1 (Caseggiati. In genere. Erezione del Tempio), cart. 1497 al..., Accordo e deliberazione...

Nota de l'oro dato per metere a la capella de Santo Francesco

quintarneti n°10

13 luii quitarneti n°20

2 agosto quitarneti n°20

9 \* \* \* [agosto] quitarneti n°20

18 dito quitarneti n°20

E più per uno quintarneto de folie 50

## **63. 1558, 4 settembre – 31 dicembre**

### **Milano**

*La Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso accredita al tesoriere Aymo Rainoldi 238 lire versate al fattore Francesco Vinzaglia per spese mensili relative a pittori la cui identità non è specificata, 18 lire e 4 soldi versate a Carlo Urbino per dorature realizzate da suo fratello Zaccaria a una «capella» non specificata, 71 lire e 5 soldi versate a Francesco da Casate – omino del della Secchia – per la fornitura di una quantità imprecisata di foglie d'oro.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1557-1558, f. 10.

[Aymo Rainoldi] De havere...

[...]

E a dì 4 settebre L. 44 S. – contate a messer Francesco Vinzaglia per le spese fatti alli pictori, et a la Fabrica in debito, f. 11<sup>1</sup>

L. 44 S. – d. –

[...]

E a dì 16 suprascripto [settembre] L. 44 S. – contate a messer Francesco Vinzaglia per le spese fatti alli pictori, et alla Fabrica in debito, f. 11<sup>1</sup>

L. 44 S. – d. –

[...]

E a dì ditto [16 novembre] L. 100 S. – contate a messer Francesco Vinzaglia per la spesa fatta alli pictori per mesi duui, et a la Fabrica in debito, f. 11<sup>1</sup>

L. 100 S. – d. –

[...]

E a dì 28 novembre L. 18 S. 4 d. – contati a messer Carlo [Urbino] pictore per causa de suo fratello [Zaccaria], per haver misso oro a la capella, ut supra [alla Fabbrica] in debito, f. 11<sup>1</sup>

L. 18 S. 4 d. –

E a dì ditto L. 71 S. 5 d. – contati a magistro Francesco Cexato per resto de foyette d'oro hauto da luii, et ut supra in debito, f. 11<sup>1</sup>

L. 71 S. 5 d. –

[...]

E a dì ditto [31 dicembre] L. 50 S. – contate a messer Francesco Vinzaglia per le spese fatte alli pictori per un mese, et ut supra [alla Fabbrica] in debito, f. 11<sup>1</sup>

L. 44 S. – d. –

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 10v.

#### **64. 1558, 6 settembre**

##### **Milano**

*Benedetto da Casate riceve 199 lire e 10 soldi dalla Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso per la fornitura di foglia d'oro destinata alle dorature «delle capelle».*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, ff. 11v-12.

Yesu Maria MDLVIII

Messer Benedeto Casato de dare a dì 6 settembre L. 199 S. 10 d. – contate a luii,

De havere L. 199 S. 10, e sono per tante foyette d'oro hauti da luii per uxo delle

et al magnifico domino Aymo Rinoldo in capelle, missi in debito a la Fabbrica, f. 11<sup>2</sup>  
credito, f. 10<sup>1</sup> L. 199 S. 10 d. –

L. 199 S. 10 d. –

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 10.

<sup>2</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 10v.

## 65. 1558, 20 ottobre – 19 novembre

### Milano

*Lista delle consegne di fascicoli di foglie d'oro forniti a Zaccaria Urbino per la doratura della cappella dell'Assunta.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Chiesa 1 (Caseggiati. In genere. Erezione del Tempio), cart. 1509, 15 gennaio. Lettera scritta da Piacenza...

Ed: RIEGEL 1998, p. 425, doc. 1558, 20.10.

Memoria de l'or dato per adorar la capela del tiburietto

E di 20 ottobre 1558 quitarneti 20 d'oro

E di 8 novembre quitarneti 20 [d'oro]

E di 19 suprascripto quitarneti 10 [d'oro]

## 66. 1558, 28 novembre

### Milano

*La Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso accredita al tesoriere Aymo Rainoldi 18 lire e 4 soldi versati a Carlo Urbino per dorature realizzate da suo fratello Zaccaria a una «capella» non specificata.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 10.

Yesu Maria MDLVIII

[Aymo Rinoldo] De havere...

[...]

E a di 28 novembre L. 18 S. 4 d. – contate a magistro Carlo [Urbino] pictore per causa de suo fratello, per havere misso oro a la capella, ut supra [alla Fabbrica] in debito, f. 11<sup>1</sup>

L. 18 S. 4 d. –

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 10v.

**67. 1558, ante dicembre**

**Milano**

*Carlo Urbino data gli affreschi della campata di San Francesco nel cartiglio sulla chiave di volta della lunetta.*

MDLVIII

**68. 1559, 24 gennaio**

**Milano**

*Isabella Borromeo Trivulzio versa alla Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso 550 lire in saldo parziale delle 1650 ancora dovuto in ragione di un legato stabilito dal defunto marito Renato con lo scopo di decorare due campate; le rimanenti 1100 lire sono addebitate al conto dell'anno successivo.*

*Parte della somma è versate tramite il notaio Gerolamo Caccia, rogatario del testamento di Renato.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, ff. 14v-15.

Yesu Maria MDLVIII<sup>o</sup>

Illustre signora Ixabella [Borromeo]  
Triultia de dare L. 1650 S. – posti a sua  
signoria in credito in l'anno 1558 in  
questo, f. 4<sup>1</sup>

L. 1650 S. – d. –

De havere a di 24 gienaro L. 550 S. –  
contate per messer Hieronimo Caza, et al  
magnifico domino Aymo Rinoldo in  
debito, f. 13<sup>2</sup>

L. 550 S. – d. –

E L. 1100 S. – posti in debito a sua  
signoria in questo in l'anno 1560, f. 25<sup>3</sup>

L. MDCL S. – d. –

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 4; doc. 30.

<sup>2</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 12v.

<sup>3</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 24v. Nei conti relativi agli anni 1560-1565 il debito non viene saldato, neanche parzialmente: ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, ff. 24v-25, 36v-37, 47v-48, 58v-59, 69v-70, 81v-82; doc. 95.

**69. 1559, 18 marzo – 30 settembre**

**Milano**

*Carlo Urbino riceve 518 lire dalla Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso per lavori non specificati svolti durante i mesi di marzo-maggio e luglio-settembre; nel pagamento sono comprese le spese cibarie.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, ff. 19v-20.

Yesu Maria MDLVIII<sup>o</sup>

Domino Carlo Urbino pictore de dare a  
dì 18 marzo L. 82 S. 10 contate a luii, et al  
magnifico domino Aymo Rinoldo in  
credito, f. 13<sup>1</sup>

L. 82 S. 10 d. –

Et a dì 20 magio L. 131 S. 5 d. – contate a  
luii, et ut supra in credito, f. 13<sup>1</sup>

L. 131 S. 5 d. –

Et a dì 7 giulio L. 89 S. 10 d. – contate a  
luii, et ut supra in credito, f. 21<sup>2</sup>

L. 89 S. 10 d. –

Et a dì 12 agosto L. 170 S. – contate a  
luii, et ut supra in credito, f. 21<sup>2</sup>

L. 170 S. – d. –

Et a dì ultimo settembre L. 44 S. 15  
contate a luii, ut supra in credito, f. 21<sup>2</sup>

L. 44 S. 15 d. –

L. 518 S. –

De havere a dì 20 magio L. 213 S. 15 d. –  
e sono per la sua mercede de mesi 2 ½ a  
scuti 9 il mese finiti per tutto il mese  
presente, computa L. 90 per spese cibarie,  
et alla Fabrica in debito, f. 19<sup>3</sup>

L. 213 S. 15 d. –

Et a dì 12 agosto L. 259 S. 10 d. – e  
sono per la mercede sua et spese cibarii  
per tutto il mese presente, ut supra in  
debito f. 22<sup>4</sup>

L. 259 S. 10 d. –

Et a dì ultimo settembre L. 44 S. 15 d. –  
per sua mercede de giorni 15 del presente  
mese, et alla Fabrica in debito, f. 22<sup>4</sup>

L. 44 S. 15 d. –

L. 518 S. –

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 13.

<sup>2</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 21.

<sup>3</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 18v.

<sup>4</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 21v.

**70. 1559, 3 giugno**

**Milano**

*La Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso accredita al tesoriere Aymo Rainoldi 638 lire versate a Benedetto da Casate per la fornitura di 22 migliaia di foglie d'oro impiegate al tiburio.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1557-1558, f. 13.

[Aymo Rainoldi] De havere...

[...]

E a di ditto [3 giugno] L. 638 S. – contate a messer Benedetto Caxato, e sono per [22 migliaia di ] foyette d'oro misse al tiburio grandio, et alla Fabbrica in debito, f. 19<sup>1</sup>

L. 638 S. – d. –

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 18v.

**71. 1559, 30 settembre**

**Milano**

*La Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso accredita al tesoriere Aymo Rainoldi 313 lire e 10 soldi versati a Benedetto da Casate per la fornitura di 10 ½ migliaia di foglie d'oro, 57 lire e 10 soldi versati a Battista Scotto per la fornitura di 2 migliaia di foglie d'oro.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1557-1558, f. 21.

[Aymo Rainoldi] De havere...

[...]

E a di ultimo suprascripto [settembre] L. 313 S. 10 contati a messer Benedetto Caxato per miara 10 ½ foyette d'oro, et a la Fabbrica in debito, f. 22<sup>1</sup>

L. 313 S. 10 d. –

E a di ditto L. 57 S. 10 contati a messer Battista Scotto per miara 2 de foyette d'oro, et ut supra in debito, f. 22<sup>2</sup>

L. 57 S. 10 d. –

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 21v.

<sup>2</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 21v. Cfr. ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 23 (dove la stessa somma è addebitata in data 7

gennaio 1560 sul conto della Fabbrica in ragione di «miara 2 foyette d'oro» senza ulteriori specifiche).

## 72. 1560, 3 febbraio

### Milano

*Marco Vismara – attraverso Marco Antonio Castelletto – versa alla Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso 100 lire in saldo parziale di un credito di 200 lire ceduto dagli eredi di Carlo da Rho in ragione di una convenzione stretta dal defunto con i fabbricieri; le restanti 100 lire sono addebitate sul conto dell'anno successivo.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, ff. 24v-25.

#### Yesu Maria MDLV

Domino Marco Vismara de dare L. 200 S.  
– posti a lui in credito in l'anno 1559 in  
questo, f. 15<sup>1</sup>

L. 200 S. – d. –

De havere a di 3 febraro L. 100 S. –  
contate per Marco Antonio Castelletto, et  
al magnifico domino Aymo Rinoldo in  
debito, f. 28<sup>2</sup>

L. 100 S. – d. –

E L. 100 S. – posti a lui in debito in  
questo in l'anno 1561, f. 37<sup>3</sup>

L. 100 S. – d. –

L. 200 S. – d. –

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 15; doc. 36.

<sup>2</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 27v.

<sup>3</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 36v. Nei conti relativi agli anni 1561-1565 il debito non viene saldato, neanche parzialmente: ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, ff. 36v-37, 47v-48, 58v-59, 69v-70, 81v-82; doc. 99.

## 73. 1560, 23 marzo – 6 aprile

### Milano

*La Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso accredita al tesoriere Aymo Rainoldi 100 lire versate a Carlo Urbino per un mese di lavoro comprese le spese cibarie, 300 lire versate a Benedetto da Casate per la fornitura di 10 migliaia di foglie d'oro impiegate al tiburietto settentrionale.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1557-1558, f. 28.

[Aymo Rainoldi] De havere...

[...]

E a dì 23 suprascripto [marzo] L. 100 S. – contate a messer Carlo [Urbino] pictore [per un mese di lavoro comprese le spese cibarie], et ut supra [alla Fabbrica] in debito, f. 29<sup>1</sup>

L. 100 S. – d. –

E a dì 6 aprile L. 300 S. – contate a messer Benedetto da Casà per miara 10 foyette d'oro per il tiburietto, ut supra [alla Fabbrica] in debito, f. 29<sup>1</sup>

L. 300 S. – d. –

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 28v.

#### 74. 1560, 22 marzo

##### Milano

*Gli eredi di Francesco da Casate detto della Secchia versano alla Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso 328 lire delle 4631 lire e 17 soldi dovuti in ragione della vendita di una coppa legata per testament dal defunto, comprese le spese d'incanto della stessa; le rimanenti 4303 lire e 17 soldi sono addebitate al conto dell'anno successivo.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, ff. 25v-26.

##### Yesu Maria MDLX

Domino Francesco da Caxa orefici de dare L. 4631 S. 17 d. – posti a lui in credito in l'anno 1559, in questo, f. 17<sup>1</sup>

L. 4631 S. 17 d. –

De havere a dì 22 marzo L. 328 S. – contate da lui, et al magnifico domino Aymo Rinoldo in debito, f. 29<sup>2</sup>

L. 328 S. – d. –

E L. 4303 S. 17 d. – posti a lui in debito in questo in l'anno 1561, f. 36<sup>3</sup>

L. 4303 S. 17 d. –

L. 4631 S. 17 d. –

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 17; doc. 60.



<sup>2</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 27v.

<sup>3</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 35v. Nel conto relativo agli anni 1561-1568 il debito non viene saldato, neanche parzialmente: ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, ff. 35v-36, 46v-47, 57v-58, 69v-70, 81v-82, 95v-96, 109v-110, 122v-123; doc. 107.

## 75. 1560, 30 maggio – 9 novembre

### Milano

*Antonio Campi riceve 192 lire e 10 soldi dalla Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso in acconto per la realizzazione della Resurrezione da collocare sull'altare della campata di San Francesco, sottoposta al patronato di Francesco da Casate detto della Secchia.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, ff. 29v-30.

Ed: BARONI 1940, p. 257, nota 3 (segnalazione); G. Bora, in *Omaggio* 1977, p. 76, n. 35 (trascrizione parziale); *Regesto* 1985, p. 464, doc. 118 (trascrizione parziale); RIEGEL 1998, p. 425, doc. 1560, 30.5 (solo la prima voce del f. 29v).

### Yesu Maria MDLX

Domino Antonio da Campo pictore  
cremonese de dar a di 30 de magio L. 137  
S. 10 d. – contati a luii, e sono datoli a  
bon conto per far la ancona del Seggia  
[Francesco da Casate], al magnifico  
domino Aymo Rinoldo in credito, f. 28<sup>1</sup>

L. 137 S. 10 d. –

Et a di 9 novembre L. 55 S. – contati a  
luii per causa suprascripta, et ut supra in  
credito, f. 31<sup>2</sup>

L. 55 S. – d. –

L. 192 S. 10 d. –

De havere L. 192 S. 10 posti a luii in  
debito, in conto in l'anno 1561, f. 38<sup>3</sup>

L. 192 S. 10 d. –

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 28.

<sup>2</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 31.

<sup>3</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 37v.

**76. 1560, 7 giugno – 31 ottobre**

**Milano**

*La Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso accredita al tesoriere Aymo Rainoldi 518 lire e 10 soldi versati a Benedetto da Casate per la fornitura di 17 migliaia di foglie d'oro e 50 lire versate a Carlo Urbino per quindici giorni di lavoro comprese le spese cibarie.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 31.

Yesu Maria MDLX

[Aymo Rinoldo] De havere a dì 7 zugno L. 305 S. – contate a messer Benedetto da Caxa per il pretio de miara 10 foyette d'oro, et a la Fabrica in debito, f. 29<sup>1</sup>

L. 305 S. – d. –

Et a dì ditto L. 50 S. – contate a magistro Carlo [Urbino] pictore [per quindici giorni di lavoro comprese le spese cibarie], ut supra [alla Fabbrica] in debito, f. 29<sup>1</sup>

L. 50 S. – d. –

[...]

E a dì ditto [31 ottobre] L. 213 S. 10 d. – contati a messer Benedetto da Casate per miara 7 de foyette d'oro, et a la Fabrica in debito, f. 32<sup>2</sup>

L. 213 S. 10 d. –

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 28v.

<sup>2</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 31v.

**77. 1560, post 30 maggio**

**Milano**

*Antonio Campi firma e data la Resurrezione nella campata di San Francesco sul terreno in basso a destra.*

G. Bora, in *Omaggio* 1977, p. 76, n. 35 (prima trascrizione).

ANTONIVS / CAMPVS / CREMO[NENSIS] / 1560

**78. 1560, 18 giugno**

**Milano**

*Testamento di Cristoforo Appiano il quale lascia in eredità alla moglie Francesca Bagarotti il pieno usufrutto di tutti i suoi beni immobili, le proprietà e i redditi, a condizione che dopo il suo decesso mantenga lo stato vedovile senza contrarre un nuovo legame matrimoniale; nel caso di molestie alla moglie da parte degli altri eredi, a questi ultimi subentreranno a pieno diritto i deputati della Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso. Cristoforo stabilisce inoltre l'erogazione di 2.000 lire alla Fabbrica tramite Gabriele Panigarola e Luigi da Marliano: la somma è vincolata ad essere investita nell'acquisto di un fitto livellario pari a 100 lire annue con il quale i deputati sono tenuti a stipendiare un cappellano incaricato di celebrare una messa quotidiana a un altare indicato sotto il titolo di Santa Maria. Fra le altre disposizioni testamentarie di Cristoforo segnalo: la richiesta di farsi seppellire nella chiesa di San Sebastiano a Milano, nel monumento eretto alla memoria dei suoi discendenti, e di ricevere funerali degni del suo stato; la decisione di cassare il testamento precedente, rogato il 1 gennaio 1539 da Achille Premenughi; il lascito a Gerolamo Panigarola, figlio di Gabriele, di una medaglia d'oro, probabilmente da appendere al cappello; il lascito a Giovanni Francesco Appiano, figlio di suo fratello Francesco, di una collana d'oro del valore di 100 scudi e di un pendente d'oro nel quale è cesellata l'immagine della Fortuna, alla condizione che entrambi gli oggetti non possano essere venduti, rifiuti o rovinati in alcun modo, ma che siano tramandati ai suoi eredi.*

ASMi, Atti dei notai, 11743 – Pietro Francesco Premenughi q. Achille.

Testamentum...

(ST) Imbreviatura mei Petri Francisci de Premenugo filius quondam domini Achillis, porte Romane parochie Sancti Nazarii in Brolio Mediolani, notariis publici etc.

In nomine Domini anno a Nativitate eiusdem millesimo quingentesimo sexagesimo, indictione tertia, die martis decimo octavo mensis iunii.

Cum vita et mors in manu Dei Omnipotentis sint et melius sit sub metu mortis vivere quam sub spe vivendi ad mortem subitanam pervenire.

Idcirco in presentia mei notarii notariorumque et testium infrascriptorum ad hec specialiter vocatorum et rogatorum.

Ego in Dei nomine Christoforus de Applano filio quondam alterius magnifici domini Christofori, porte Ticinensis parochie Sancti Sebastiani Mediolani, sanus mente et sani et boni intellectus licet eger corpore...

[...]

In primis [...]; cadaver vero meum volo sepelli in ecclesia Sancti Sebastiani Mediolani, in monumento antecessorum meorum<sup>1</sup> ~~in qua ecclesia~~, et que fiant funeralia et alia officia secundum, septimum, trigessimum et annuale in tribus diebus sequentibus depositionem dicto cadaveris meis, iuxta gradum et qualitatem mei testatoris...

[...]

Item dico et protestor ad instantiam mei notarii stipulanti nomine cuiuslibet persone cuius interest me alias fecisse seu condidisse unum aliud testamentum, codicillum seu ultimam voluntatem quo rogatum fuit instrumentum per spectabilis nunc quondam dominum Achillem de Premenugho olim Mediolani notario, die primo mensis ianuarii anni 1539<sup>2</sup>, seu quodquidem testamentum et ut supra et omnia et singula in eo contenta nec non quecumque alia testamenta, codicilla et ultimas voluntates que quomodo reperirent per me facta seu factos ab hodie retro casso, revoco et anullo...

[...]

Item lego etc magnificae dominae Franciscae de Bagharottis uxori mea dilectissimae plenum et integrum usufructum omnium et quorum cumque bonorum meorum immobilium, iurium et reddituum quorum cumque et hoc donec ipsa uxor mea vixerit tum et non ultra, et steterit in habitu viduali et non transeunte ad ulteriora vota, quod quidem legatum volo que ipsa uxor mea capere possit auctoritate sua propria et absque eo que teneatur illud accipere de manu heredis, et de quo usufructa volo que disponere possit ad eius beneplacitum durante eius vita et non ultra tum etiam absque eo que teneatur prestare aliqua fideiussionem de usufruendo arbitrio boni mei, (...) qua fideiussione prefatam uxorem meam liberavi et libero, et ubi a iure vel aliter artaretur ad prestandum dictam fideiussionem eo in casu agravo infrascriptum heredem meum ad faciendum pro ea talem fideiussionem, volo que et ordino qua dicta uxor mea quoquomodo molestari non possit in dicto usufructo, et ubi infrascriptus heredes meus eam molestaret eo in casu eum privavi et privo hereditate et bonis meis et eo in casu instituo michi heredes universales magnificos dominos prefectos seu scolares Dive Marie ut dicitur Sancti Celsi nomine dicte scole.

[...]

Item etiam ad petitionem etc. mei notarii infrascripti persone publicae stipulantis etc. nomine et vice infrascriptis heredis mei dico et protestor qualiter penes ~~prefatam uxorem meam~~ magnificum dominum Antonium ~~et fratrem~~ de Carcasolis ad sunt libre quatuor mille quatuorcentum imperialis quas volo ~~dentur~~ et dari infrascriptis magnificis erogatoriis ex quibus statim post meum decessum volo que per infrascriptos erogatorios dentur ~~accipiant~~ libre duomille imperiali ~~et que dentur~~ magnificis dominis deputatis Dominae Sancte Mariae ut dicitur Sancti Celsi Mediolani, qui teneantur eas implicare in aliquo redditu seu ficto libellario librarum centum (imperialium) in anno quod in perpetuum remaneat prefatis

dominis deputatis nomine (tum) scollae Sanctae Mariae, et per eos exigiri possit cum hac (tum) conditione: que teneantur singulo anno tenere capellanum unum qui singulo die celebrare habeat missam una ad altare Dominae Sanctae Mariae predictae usque in perpetuum ad honorem et laudem omnipotentis Dei et Beatae Virginis Mariae et in remedio et mercede anime meae.

[...]

Item lego magnifico domino Hieronimo de Panigarollis, filius infrascripti ... magnifico domino Gabriellis, medaliam auream qua soleo (deffeire) in mei bireto veluti nigri.

Item lego infrascripto herede meo domino Ioanni Francesco [figlio di Francesco, uno dei fratelli di Cristoforo] torquem meum aureum valoris scutorum centum, et pendenti aureo in quo celata est imago fortune ea conditione, que eam alienare non possit, nec ea conflare vel conflari facere, et in alia speciem reducere, quia volo que ipse torques aureus ipso meo herede moriente perveniat in successorem eius.

Item deputo et constituo in erogatarios et exequutores presentis mei testamenti multum magnificum iure consulto doctore (regiumque) et ducalem questore reddituum status Mediolani dominum Gabrielem Panigarolam et magnificum dominum Aluisium de Marliano<sup>3</sup>, qui exequutioni mittant et mita faciant hoc meum testamentum et ultima voluntate in omnibus et singulo prout scriptum reperi...

[...]

Actum in domo habitationis prefati testatoris site ut supra [porte Ticinensis parochie Sancti Sebastiani Mediolani], presentibus Ioseph (Ottono) filius quondam domini Ioanni Ambrosii, porte Verceline parochie Sancti Victoris ad Croxeta Mediolani, et Ioanne Francisco de Blanchis filius domini Ioanni Antonii porte Verceline parochie Sancti Stephani in Brolio intus Mediolani, omnibus notis et cognitoribus prefati testatoris, pronotariis

Testes: nobilis dominus Iob de Applano filius quondam domini Michaellis, porte Ticinensis parochie Sancti Michaellis ad Clusam Mediolani, nobilis dominus Ioanne Baptista de...a... filius magnifici doctoris dominis Ioanni Francisci, porte Orientalis parochie Sancti Georgii ad Putheum Album, dominus Aluisius de Sachis filius quondam domini Perma...i, porte Romane parochie Sancte Marie Beltradis Mediolani, dominus Guido de Ganasori filius quondam domini Bernardini, porte Romane parochie Sancti Michaellis ad Murum Ruptum

Mediolani, et dominus Baptista de Ferrariis filius quondam domini Bartholomei, porte Romane parochie Sancti Satiri Mediolani, omnes testes noti et cognitores prefati magnifici domini Christofori testatoris, idonei ad premissa vocati specialiter et rogati.

Ego suprascriptus Iop de Aplano predictis pro teste interfui et die suprascripto subscripsi

Ego Guido de (Ganchonibus) predictis pro teste interfui et die suprascripto subscripsi

(ST) Ego Ioseph Ott(onu)s filius quondam domini Ioanni Ambrosii, porte Verceline parochie Sancti Victoris ad Croxeta Mediolani, notis et cognitor prefati testatoris predictis, omnibus interfui pro pronotaro ut supra, et dicta die martis 18 suprascripti mensis Iunii 1560 subscripsi

(ST) Ego Franciscus Blancus filius quondam Ioanni Antonii, porte Romane parochie Sancti Stefani in Brolio Mediolani predictis, omnibus interfui pronotario ut supra, et dicta die martis 18 suprascripti mensis Iunii 1560 subscripsi

(ST) Ego Petrus Franciscus de Premenugo filius quondam spectabilis dominis Achiliis, porte Romane parochie Sancti Nazarii in Brolio, notariis publici Mediolani...

<sup>1</sup> Non ho altre notizie di questo “monumento”, che potrebbe non essere sopravvissuto alla demolizione dell’antica chiesa di San Sebastiano, ancora esistente e attiva nel 1577, cioè all’inaugurazione del cantiere della nuova chiesa votiva voluta da Carlo Borromeo e progettata da Pellegrino Tibaldi, ma documentata non oltre il 1584: ROVETTA 1986.

<sup>2</sup> ASMi, Atti dei notai, 3892 – Achille Premenughi q. Pietro (nel quale non compaiono disposizioni relative al Santuario).

<sup>3</sup> Gabriele Panigarola, figlio del cancelliere e guardarobiere ducale Gottardo e marito di Maria Vertemate, è giureconsulto collegiato dal 1518, questore del Magistrato delle entrate ordinarie dal 13 ottobre 1541 e questore di toga lunga dal 16 aprile 1563; muore il 14 dicembre 1566: ARESE 1970, p. 141. Nel 1535 l’oratore veneto Cappello lo ricorda come «uno de primi advocati della città»: CHABOD 1961, p. 10.

Luigi Marliani, figlio di Corradino (da non confondere con l’omonimo medico, figlio di Daniele, testimone il 1 novembre 1535 alla dettatura del testamento di Francesco II Sforza: LEYDI 1999, p. 39 nota 11; SACCHI 2005, I, p. 45) è membro del Consiglio dei Sessanta dal 1551 al 1557, quando «lascia Milano per recarsi a servire i Duchi di Parma e Piacenza»: ARESE 1958, pp. 154, 156.

## **79. 1561, 11 marzo**

### **Milano**

*Antonio Campi riceve 302 lire e 10 soldi dalla Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso in saldo per la realizzazione della Risurrezione collocata sull’altare della campata di San Francesco, sottoposta al patronato di Francesco da Casate detto della Secchia.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, ff. 37v-38.

Ed: G. Bora, in *Omaggio* 1977, p. 76, n. 35 (trascrizione parziale); *Regesto* 1985, p. 464, doc. 125 (trascrizione parziale); RIEGEL 1998, pp. 425-426, doc. 1561, 11.3 (solo il f. 38).

#### Yesu Maria MDLXI

Domino Antonio da Campo pittore  
cremonese de dare L. 192 S. 10 posti a  
lui in credito, in questo in l'anno 1560, f.  
30<sup>1</sup>

L. 192 S. 10 d. –

E a dì XI marzo L. 302 S. 10 contate a  
lui, et al magnifico domino Aymo  
Rinoldo in credito f. 42<sup>2</sup>

L. 302 S. 10 d. –

L. 495 S. –

De havere a dì XI marzo L. 495 S. – e  
sono per sua mercede de la ancona missa  
alla capella del Seggia [Francesco da  
Casate], computa ogni spesa fatta como  
destintamente apare in giornale, et a la  
Fabrica in debito, f. 41<sup>3</sup>

L. 495 S. – d. –

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 30.

<sup>2</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 42.

<sup>3</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 40v.

#### 80. 1561, 9 maggio – 7 luglio

##### Milano

*La Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso accredita al tesoriere Aymo Rainoldi 366 lire versate a Benedetto da Casate per la fornitura di 12 miglia di foglie d'oro impiegate al tiburio, 118 lire versate ad Andrea Uliciano per quattro migliaia di foglie d'oro il cui impiego non è specificato, 108 lire versate a Stefano Lomazzo «sopra la doratura del ornamento della ancona del Segia», ovvero per la doratura della cornice della Risurrezione dipinta da Antonio Campi per l'altare della campata di San Francesco, sottoposta al patronato di Francesco da Casate detto della Secchia.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 42.

[Aymo Rainoldi] De havere...

[...]

Et a dì 9 ditto [maggio] L. 366 S. – contate a messer Benedetto Caxato per miara 12 de foyette d'oro per uxo della tribuna grande, et ut supra [alla Fabbrica] in debito, f. 41<sup>1</sup>

L. 366 S. – d. –

[...]

Et a dì 27 ditto [maggio] L. 118 S. – contate [ad Andrea Uliciano] per [quattro migliaia di] foyette d'oro [per uso della Fabbrica], et alla Fabbrica in debito, f. 41<sup>1</sup>

L. 118 S. – d. –

[...]

E a dì ditto [7 luglio] L. 60 S. – contate a messer Stephano Lomazo [per la doratura della cornice della *Risurrezione*], et al ~~magnifico Rinoldo~~ Fabbrica in debito, f. 41<sup>1</sup>

L. 60 S. – d. –

Et a dì ditto L. 48 S. – contate al suprascripto et ut supra, in debito, f. 41<sup>1</sup>

L. 48 S. – d. –

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 40v.

## 81. 1561, giugno – 6 dicembre

### Milano

*Paolo Battista da Legnano, dipendente della Fabbrica del Duomo, riceve 484 lire dalla Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso per la realizzazione di undici figure di Apostoli collocate sul tamburo del tiburio maggiore.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, ff. 42v-43.

Ed: BARONI 1940, p. 258, nota 2 (segnalazione); RIEGEL 1998, p. 426, doc. 1561, 7.7 (solo il f. 43, con errori di trascrizione).

### Yesu Maria MDLXI

Magistro Paulo Battista da Legnano in la Fabbrica del Domo de dare L. 34 S. 10 d. – contate a lui a bon conto, e fu sine nel mese de zugno, et al magnifico domino Aymo Rinoldo in credito, f. 42<sup>1</sup>

L. 34 S. 10 d. –

De havere a dì 6 dicembre L. 484 S. – e sono per la sua mercede della manufatura de statue XI de apostoli missi alla tribuna grande a scuti 8 l'una a S. 110 per scuti, et alla Fabbrica in debito, f. 44<sup>3</sup>

L. 484 S. – d. –



Et più a dì 5 luio L. 22 S. – contate a luui sopra le figure di apostoli qual ha a fare de stucho a la tribuna grande, d'acordo a scuti 8 l'uno, a S. 110 per scuto, et ut supra in credito, f. 42<sup>1</sup>

L. 22 S. – d. –

Et a dì 11 agosto L. 75 S. 10 d. – contate a luui, et ut supra in credito, f. 42<sup>1</sup>

L. 75 S. 10 d. –

Et fu a dì 20 settembre L. 132 S. – contate a luui, ut supra in credito, f. 45<sup>2</sup>

L. 132 S. – d. –

Et a dì 6 decembre L. 220 S. – contate a luui, et ut supra in credito, f. 45<sup>2</sup>

L. 220 S. – d. –

L. 484 S. – d. –

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 42.

<sup>2</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 45.

<sup>3</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 43v.

## **82. 1561, 28 giugno – 14 agosto**

### **Milano**

*Carlo Urbino riceve 165 lire dalla Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso per le pitture del tiburietto settentrionale.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, ff. 42v-43.

Ed: G. Bora, in *Omaggio* 1977, p. 81, n. 44 (trascrizione parziale).

Yesu Maria MDLXI

Magistro Carlo Urbino pictore de dare e fu a dì 28 zugno L. 82 S. 10 contate a luui,

De havere a dì 14 agosto L. 165 S. – e sono per la sua mercede per havere

et al magnifico domino Aymo Rinoldo in  
credito, f. 42<sup>1</sup>

L. 82 S. 10 d. –

Et a dì 14 agosto L. 82 S. 10 d. – contate  
a luii, et ut supra in credito, f. 42<sup>1</sup>

L. 82 S. 10 d. –

depinto il tiburietto verso la sacrestia,  
sopra di luii d'acordo in scuti 30 d'oro, a  
S. 110 per scuto, et alla Fabrica in debito,  
f. 44<sup>2</sup>

L. 165 S. – d. –

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 42.

<sup>2</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 43v.

### 83. 1562, 25 febbraio – 9 luglio

#### Milano

*La Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso accredita al tesoriere Aymo Rainoldi 555 lire versate ad Andrea Uliciano per la fornitura di 16 miglia di foglie d'oro il cui impiego non è specificato.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 50.

[Aymo Rainoldi] De havere...

[...]

E a dì 25 febraro L. 110 S. – contate a messer Andrea Ulitiano per miara 4 foyette d'oro, a  
la Fabrica in debito, f. 51<sup>1</sup>

L. 110 S. – d. –

[...]

E a dì fu del mese passato [aprile] L. 165 S. – contate a messer Andrea Ulitiano per miara 6  
foyette d'oro, ut supra [alla Fabrica] in debito f. 51<sup>1</sup>

L. 165 S. – d. –

[...]

E a dì 9 suprascripto [luglio] L. 280 S. – contate [ad Andrea Uliciano] in miara 6 foyette  
d'oro, et alla Fabrica in debito, f. 51<sup>1</sup>

L. 280 S. – d. –

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 50v.

**84. 1562, 23 settembre – 11 novembre**

**Milano**

*La Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso accredita al tesoriere Aymo Rainoldi 336 lire versate ad Andrea Uliciano per la fornitura di 12 miglia di foglie d'oro il cui impiego non è specificato.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 52.

[Aymo Rainoldi] De havere...

[...]

E a di ditto [23 settembre] L. 280 S. – contate miara 10 foyette d'oro paghati a messer Andrea Ulitiano, et alla Fabrica in debito, f. 54<sup>1</sup>

L. 280 S. – d. –

[...]

E a di 11 novembre L. 56 S. – contate [ad Andrea Uliciano] in miara 2 foyette d'oro, ut supra [alla Fabbrica] in debito, f. 54<sup>1</sup>

L. 56 S. – d. –

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 53v.

**85. 1562, 23 settembre – 1 dicembre**

**Milano**

*Carlo Urbino riceve 220 lire dalla Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso per lavori non specificati.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, ff. 52v-53.

Yesu Maria MDLXII

Domino Carlo Urbino pictore de dare a di 23 settembre L. 110 S. – contate a luii a bon conto, et al magnifico domino Aymo Rinoldo in credito, f. 52<sup>1</sup>

De havere L. 220 S. – posti a luii in debito in l'anno 1563, in credito, f. 61<sup>2</sup>

L. 220 S. – d. –

L. 110 S. – d. –

Et a dì primo decembre L. 110 S. –  
contate a lui a bon conto, ut supra in  
credito, f. 52<sup>1</sup>

L. 110 S. – d. –

L. 220 S. – d. –

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 52.

<sup>2</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 60v.

## 86. 1563, 16 gennaio – 2 novembre

### Milano

*La Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso accredita al tesoriere Aymo Rainoldi 15 lire, 2 soldi e 3 denari per l'acquisto di pigmenti e leganti, alcuni dei quali destinati ad essere usati da Carlo Urbino per la decorazione pittorica del tiburio maggiore; 17 soldi per l'acquisto di cinabro e biacca destinati allo stuccatore Lorenzo; 16 lire e 10 soldi versate a Giovanni Antonio Caldarino per le dorature al tiburio maggiore; 14 lire versate ad Andrea Uliciano per la fornitura di 500 migliaia di foglie d'oro necessarie alla conclusione delle dorature del tiburio maggiore; 42 lire e 10 soldi versati a maestro Corrado da Colonia – probabilmente Corrado de Mochis – per due vetrate rotonde da 8 braccia e 6 once l'una (5,05 m).*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Registro di cassa 1563-1569, ff. s.n.

Ed: RIEGEL 1998, p. 426, docc. 1563, 20.3 (solo uno degli acquisti di pigmenti destinati a Carlo Urbino); 1563, 27.3 (solo uno dei pagamenti per Giovanni Antonio Caldarino); 1563, 24.4 (solo il pagamento per Andrea Uliciano).

Yesu

De mandato delli magnifici signori deputati della Schola della Madonna presso Sancto Celso, dico il signor Aymo Rinoldo tesorero de di...

[...]

[16 gennaio] E più spesi in libre una terra d'onbra per messer Carlo [Urbino],

L. – S. 5 d. –

[...]

[25 gennaio] E più per libre una smalto venetiano per messer Carlo

L. – S. 15 d. –

[...]

[8 febbraio] E più per libre 10 bianco secco per messer Carlo

L. – S. 10 d. –

[...]

E più a dì 19 ditto [marzo] per onze \* \* \* sinapro [cinabro] et biache per far stucho per magistro Lorenzo

L. – S. 17 d. –

[...]

[19 marzo] E più spesi per diversi colori per messer Carlo pintore per dipingere al tiburio

L. 10 S. 9 d. –

[...]

E più a dì 23 marzo spesi in: libre 4 ilinio [minio?] a S. 6 per libra, et giallo libre 2 a S. 3, et onze 8 copproxa [copperosa] a S. 3 . 6 per onza, et libre 1 ½ bonoarminio [bolo d'Armenia] a S. 1 . 6, et onze 3 gialdolino S. 1 per onza, in summa

L. 3 S. 3 d. 3

[...]

[23 marzo] E più pagato a Ioanni Antonio Caldarino per adorare sopra il tiburio a S. 22 opere 5

L. 5 S. 10 d. –

[...]

[3 aprile] E più pagati a magistro Ioanni Antonio Caldarino indoratore S. 22 opere 6

L. 6 S. 12 d. –

[...]

[7 aprile] E più pagati a magistro Antonio Caldarino 'ndoradore a S. 22 opere 4

L. 4 S. 8 d. –

[...]

[24 aprile] E più contate a magistro Andrea Uliciano per miari 500 foyette de oro tolto da lui per finire il tiburio grandò de adorare<sup>1</sup>

L. 14 S. – d. –

[...]

[2 novembre] E più contate a messer Corrado da Colonia per oghi doii de invedriate, quali sono braza 8 onze 6 per uno, che sono in tutto braza 17 a S. 50 per frazo, importa

L. 42 S. 10 d. –

<sup>1</sup> Considerando gli altri pagamenti per fornitura di foglia d'oro, 14 lire sembrano una somma insufficiente a coprire il costo di 500 migliaia: deve trattarsi o di un lapsus calami o di un saldo non dichiarato come tale.

## 87. 1563, 31 marzo – 19 giugno

### Milano

*Carlo Urbino riceve 440 lire dalla Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, comprese 220 lire già incassate nel 1562, per lavori non specificati ma probabilmente relativi alla decorazione pittorica del tiburio maggiore.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, ff. 60v-61.

Ed: RIEGEL 1998, p. 426, docc. 1563, 31.3 (parziale); 1563, 19.6 (parziale).

### Yesu Maria MDLXIII

Magistro Carlo Urbino pictore de dare L.  
220 S. – posti a lui in credito in l'anno  
1562, in questo, f. 53<sup>1</sup>

L. 220 S. – d. –

Et a di ultimo marzo L. 110 S. – contate a  
lui a bon cunto, et al magnifico domino  
Aymo Rinoldo in credito, f. 62<sup>2</sup>

L. 110 S. – d. –

De havere L. 440 S. – posti a lui in  
debito in l'anno 1564, in credito f. 71<sup>3</sup>

L. 440 S. – d. –

Et a di 19 zugno L. 110 S. – contate a lui  
et ut supra in credito, f. 62<sup>2</sup>

L. 110 S. –

L. 440 S. – d. –

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 53.

<sup>2</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 62.

<sup>3</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 70v.

## 88. 1564, 1 aprile – 24 ottobre

### Milano

*La Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso accredita al tesoriere Aymo Rainoldi 13 lire, 7 soldi e 6 denari per l'acquisto di pigmenti, leganti, foglia d'oro e strumenti vari per conto di Carlo Urbino, genericamente impegnato a «depingere in giesia»; 88 lire e 4 soldi versati all'intagliatore Pietro per la realizzazione della cornice destinata alla pala d'altare – non ancora dipinta – della campata di Sant'Ambrogio, sottoposto al patronato di Cristoforo Appiano; 9 soldi per il trasporto della stessa cornice.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Registro di cassa 1563-1569, ff. s.n.

Ed: RIEGEL 1998, p. 426, docc. 1564, 1.4 (solo uno degli acquisti di pigmenti destinati a Carlo Urbino); 1564, 1.7 (acquisto di foglia d'oro destinata a Carlo Urbino); 1564, 15.7 (solo uno dei pagamenti per l'intagliatore Pietro).

### Yesu

De mandato delli magnifici signori deputati della Schola della Madonna presso de Sancto Celso, dico il signor Aymo Rinoldo tesorero de di...

[...]

[1 aprile] E più per colori diversi comprati per meser Carlo [Urbino] per depingere in giesia  
L. 4 S. 3 d. –

[...]

E più sino a di 10 aprile per libre 1 colla e per diece una schudelle per il depentore  
L. – S. 9 d. –

[...]

[5 aprile] E più per quinterni 2 ½ palpe [fogli] per il depentore  
L. – S. 12 d. 6

E più per la portura de doi cantironi per fare il ponte al depentore  
L. – S. 4 d. –

[...]

[16 giugno] E più per pasta verda per il signor Carlo  
L. – S. 5 d. –

[...]

E più a di 20 [giugno] pagati a messer Giovanni Paulo Bonbello per onze \* \* \* lacha de grana [lacca scarlatta]  
L. 1 S. 10 d. –

E più per onze 1 endego [indaco] per messer Carlo  
L. – S. 7 d. –

[...]

[20 giugno] E più contate per onze 1 lacha da Fiorenza [lacca rossa] tolta al fondeggho del Yesu per messer Carlo  
L. 3 S. – d. –

[...]

[26 giugno] E più contate a meser Carlo per comprare foyo 50 horo

L. 2 S. 17 d. –

[...]

E più a di ditto [10 luglio] contati a magistro Petro intaiadore a bon conto sopra l'ornamento che ha a fare per la ancona del signor Christoforo de Apiano, scuti 2 de Italia

L. 11 S. 16 d. –

[...]

[9 settembre] E più contate a magistro Petro intaiadore per haver intaiata la ancona del signor Christoforo Apiano

L. 23 S. 12 d. –

[...]

[24 ottobre] E più per la portura de l'ornamento del ancona del signor Christoforo Aplano

L. – S. 9 d. –

[...]

[24 ottobre] E più contati a magistro Petro intaiadore per saldo della manifatura de l'ancona del signor Christoforo de Aplano

L. 52 S. 16 d. –

## 89. 1564, 10 luglio – 31 agosto

### Milano

*Carlo Urbino riceve 715 lire dalla Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, comprese 440 lire già incassate nel 1563, per essere genericamente impegnato «a depingere in gexa».*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, ff. 70v-71.

Ed: RIEGEL 1998, pp. 426-427, doc. 1564, 31.8 (solo il f. 71).

Yesu Maria MDLXIII<sup>o</sup>

Domino Carlo Urbino pictore de dare L. 440 S. – posti a luii in credito in l'anno 1563, in questo, f. 61<sup>1</sup>

L. 440 S. – d. –

De havere a di ultimo augusto L. 715 S. – e sono per l'opera sua a depingere in gexa, como apare distintamente in giornale, a la Fabrica in debito, f. 77<sup>3</sup>

L. 715 S. – d. –



Et a di 10 luyo L. 165 S. – contate a luii a  
bon conto, et al magnifico domino Aymo  
Rinoldo in credito, f. 76<sup>2</sup>

L. 165 S. – d. –

Et a di ultimo agosto L. 110 S. – contate  
a luii, ut supra in credito, f. 76<sup>2</sup>

L. 110 S. – d. –

L. 715 S. – d. –

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 61.

<sup>2</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 76.

<sup>3</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 76v.

## **90. 1564, 28 agosto**

### **Milano**

*I deputati della Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso stipulano una convenzione con Gabriele Panigarola e Luigi da Marliano, esecutori testamentari del defunto Cristoforo Appiano.*

ASMi, Atti dei notai, Rubriche, 4846 – Nicolò Vignarca q. Angelo.

Conventio inter dominos deputatos Fabrice Sancte Marie apud Sanctum Celsum et  
errogatarios quondam Christophori Aplani, die 28 augusti<sup>1</sup>

<sup>1</sup> L'atto corrispondente alla registrazione in rubrica è perduto.

## **91. 1564, 28 agosto**

### **Milano**

*La Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso accredita a Gerolamo Castelletto 2.000 lire in ragione dell'acquisto di due terreni nel territorio di Lomaniga. La somma, alla quale si aggiungono altre 1.000 lire, è addebitata sul conto del tesoriere Aymo Rainoldi in ragione dell'esecuzione del lascito testamentario di Cristoforo Appiano.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, ff. 71v-72.

Yesu Maria MDLXIII°

Conto de capitale de dare a di 6 ottobre  
L. 2000 S. – contate al magnifico domino  
Hieronimo Castelletto, como apare in  
giornale, et al magnifico domino Aymo  
Rinoldo in credito, f. 76<sup>1</sup>

L. 2000 S. – d. –

E L. 15995 S. 2 d. 6 posti in credito ad  
esso in questo in l'anno 1565, f. 86<sup>2</sup>

L. 15995 S. 2 d. 6

L. 17995 S. 2 d. 6

De havere L. 12352 S. 4 d. 9 posti ad esso  
in detto in l'anno 1564 in questo, per  
saldo de quel conto, f. 61<sup>3</sup>

L. 12352 S. 4 d. 9

E a di 28 agosto L. 3000 S. – e sono per  
causa del leghato del signor Christoforo  
Apiano<sup>4</sup>, contate, et al magnifico domino  
Aymo Rinoldo in debito, f. 76<sup>5</sup>

L. 3000 S. – d. –

E L. 2642 S. 17 d. 9 missi in detto a la  
Fabrica, f. 79<sup>6</sup>

L. 2642 S: 17 d. 9

L. 17995 S. 2 d. 6

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 76.

<sup>2</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 86.

<sup>3</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 60v.

<sup>4</sup> Doc. 78.

<sup>5</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 75v.

<sup>6</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 78v.

**92. 1564, 8 ottobre**

**Milano**

*Gerolamo Castelletto vende alla Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso due terreni – uno ad uso vigna e ronco denominato Buttano e uno ad uso prato denominato Butto – nel territorio di Lomaniga per 2.000 lire con l'obbligo di convertire i proventi del fitto livellario, pari a 100 lire annue, nello stipendio di un cappellano incaricato di celebrare la messa quotidiana perpetua disposta per testamento dal defunto Cristoforo Appiano presso l'altare assegnatogli.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Chiesa Benefici 10 (Legati Perpetui. Fondatori A), cart. Appiani.

Appiani legato

1564, 6 ottobre

Chiesa

Benefici

Legati perpetui

Appiani

Reperitur imbreviaturis instrumentorum rogatorum per me Iohannem Nicolaum Viniarcham Mediolani notarium et causidicum inter ecetera sic fore scriptum etc.

In nomine Domini anno a Nativitate eiusdem millesimo quingentesimo sexagesimo quarto, indictione octava, die veneris sexta mensis octobris.

Magnificus dominus Hieronimus de Castelletto filius quondam magnifici domine Thome, porte Ticinensis parochie Sancti Laurentii intus Mediolani, suo nomine proprio et nomine et vice magnifice domine Laure de Zapellis eius uxoris, pro qua promittit de rato et ratificari faciendo, et ut infra, et de consignando ratificationis eius expensis.

Voluntarie etc. et omnibus modis fecit et facit venditionem et datum ad proprium magnificis domino Aluisio Marliano filius quondam magnifici domini Conradini, porte Orientalis parochie Sancti Vitti in Pasquirolo Mediolani, presenti nec non et magnifico domino Ioanne Baptista de Gallinis filius quondam magnifici domini Alexandri, porte Ticinensis parochie Sancti Georgii in Pallatio Mediolani, ex deputatis Scole seu Fabrice ecclesie Sancte Marie apud Sanctum Celsum Mediolani ad haec et alia et specialiter deputatis per ordinationem factam in capitulo magnificorum domini prioris et deputatorum eiusdem Fabrice die dominica proxima preterita, ut ipsi ambo hoc negocium absolvent et formarent ut infra, et item mihi notario infrascripto, persone publice stipulanti et recipienti nomine prefate Scole et per ea etc.

Nominative de petia una terre, partim vinea et partim ronchi, dicta el Butono, sita in territorio loci de Lomanigha plebis Massalie ducatus Mediolani cui coheret a duabus partibus dicti domini Hieronimi de Castelletto, et in parte strata et ab alia domini Francisci de Pirovano, et ab alia domini Monaci de Massalia seu de Pirovano mediante strata, et ab alia domine Ursule de Lomanigha mediante strata, perticarum centum viginti unius vel circa.

Item de petia una terre prati sita ut supra ubi dictum ad pratum del Buto, cui coheret ab una parte Iacobi de Crippa, ab alia domino Ioanni Antonii de Casate, ab alia flumen seu aqua appellata el Carraro, et ab alia \* \* \* , perticarum 14 et tabularum XV vel circa.

[...]

Et pro pretio et mercato librarum duorum millium imperialium quas prefatis dominus Hieronimus confessus fuit recepisse a magnifico domino Francisco Rainoldo filius quondam magnifici domini Aymi thesaurarium prefate venerabili Fabrice, porte Orientalis parochie Sancti Pauli in Compedo, et de denariis prefate scole et in ea perventis virtute legati facti per quondam magnificum dominum Christophorum de Applano, et per tali implicatione facienda ad commoditate prefate Fabrice ad effectum perpetuo celebrandi et celebrari faciendi missa una quotidiana in dicta ecclesia Sancte Marie et ad capella destinata et ordinata pro dicto domino Christophoro, ut habetur instrumento rogato per me notario infrascripto die XXV [sic: XXVIII] augusti proximi preteriti seu annu, et que libre due mille imperiali fuerunt ... numeratum per prefatum dominum Franciscum sub thesaurarium ut supra, et in presentia et ad effectus predictos, et in executione mandati facti magnifico domino priore dicte venerande Fabrice sub die prima octobris, consignati prefato magnifico Francisco Rainoldo et completa solutione dictorum bonorum ut supra venditorum et presentis venditionis etc.

Et que bona ut supra data et vendita prefatus dominus Hieronimus simul cum aliis bonis dixit habuisse in dote extimata a magnificis domino Iuliano et fratribus de Zapellis seu eorum agentibus ratione dotis prefati domine Laure, ut constat instrumento rogato per domino Ioanne Stephano Villa Mediolani notarium die quinta augusti 1547.

Et haec omnia cum pactis infrascriptis, videlicet...

[...]

Eo tenore quod a modo in antea usque a festum Sancti Martini in antea usque in perpetuum dictos conductor cum sint heredibus habet meliorando et dando et solvendo omni anno ad computum librarum centum imperialium solvendo dictum fictum in quolibet festo Sancti Martini [...] que quidem librarum centum imperialium destinata sunt pro mercede celebrari faciendi dicta missa quotidiana et uni sacerdoti eligendo et deputando prefatos magnificos dominos priore et deputatos et ad dicta capella dicti domino Christophori ut supra, cum omnibus expensis.

[...]

Actum in domo habitationis mei notarium infrascriptum sita in porte Nove parochie Sancti Iohannis ad Quatuor Facies Mediolani, presentibus domino Iohanne Luino filius quondam domini Mathei, porte Nove parochie Sancti Laurentini Mediolani, et Pomponio Vinearca filius spectabilis domini Polidori, porte Nove parochie Sacti Iohannis ad Quatuor Facies Mediolani, notaris et pronotariis.

Testes magnificus dominus Bernardus Gentilis filius quondam magnifici domini Bartholomei et magnificus dominus Augustinus Auria filius quondam magnifici domini Bartholomei, ambo porte Ticinensis parochie Sancti Laurentii intus Mediolani, et Hieronimus de Monetarius filius quondam domini Christophori, porte Ticinensis parochie Sancti Laurentii [sic: Giorgio] in Pallatio Mediolani notus, et domino Ioanne Baptista de Vicecomiti filius quondam domini Benedicti, porte Ticinensis parochie Sancti Laurentii maioris intus Mediolani pariter notus, omnes idonei.

(ST) Hieronimus Vinearcha

### **93. 1565, 16 aprile – 24 novembre**

#### **Milano**

*La Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso accredita al tesoriere Aymo Rainoldi 32 lire e 7 soldi per l'acquisto di 2 once di azzurro oltremare.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Registro di cassa 1563-1569, ff. s. n.

Yesu

De mandato delli magnifici signori deputati della Schola della Madonna presso de Sancto Celso, dico il signor Aymo Rinoldo tesorero de di...

[...]

[23 giugno] E più per once 2 azzurro oltramarino

L. 32 S. 7 d. –

### **94. 1566**

#### **Milano**

*Dopo aver cercato per dodici anni di riscuotere le 550 lire dovute da Ippolita Gonzaga lire in ragione di un legato pari a 100 scudi stabilito da Francesco da Casate detto della Secchia, la Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso addebita la somma sul proprio conto di capitale.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, ff. 95v-96.

YESU Maria MDLXVI

Illustre signora Hippolita Gonzagha de  
dare L. 550 S. – posti a lei in credito in  
l'anno 1565 in questo, f. 82<sup>1</sup>

L. 550 S. – d. –

De havere L. 500 S. – missi in debito a  
conto de capitale per non trovarsi modo  
di essere paghata, f. 98<sup>2</sup>

L. 550 S. – d. –

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 82; doc. 28.

<sup>2</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 97v.

### 95. 1566, 3 febbraio

#### Milano

*Isabella Borromeo Trivulzio versa alla Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso 550 lire in saldo parziale delle 1100 ancora dovuto in ragione di un legato stabilito dal defunto marito Renato con lo scopo di decorare due campate; le rimanenti 550 lire sono addebitate al conto dell'anno successivo. La somma è versata tramite Giovanni Filippo Caccia.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, ff. 95v-96.

Yesu Maria MDLXVI

Illustre signora Ixabella [Borromeo]  
Triultia de dare L. 1100 S. – posti a lei in  
credito in l'anno 1565 in questo, f. 82<sup>1</sup>

L. 1100 S. – d. –

De havere a di 3 febraro L. 550 S. –  
contate per messer Ioanni Philipo Cazia,  
et al magnifico signor Iacobo Philipo  
Carcasola in debito, f. 99<sup>2</sup>

L. 550 S. – d. –

E L. 550 S. – posti in debito ad essa in  
l'anno 1567 in questo, f. 111<sup>3</sup>

L. 550 S. – d. –

L. 110 S. S. – d. –

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 82; doc. 68.

<sup>2</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 98v.

<sup>3</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 109v. Nei conti relativi agli anni 1567-1568 il debito non viene saldato, neanche parzialmente: ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, ff. 109v-110, 122v-123; doc. 106.

**96. 1566, 14 marzo – 3 settembre**

**Milano**

*Carlo Urbino riceve 522 lire e 10 soldi dalla Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso per la realizzazione del Congedo di Cristo, da collocare sull'altare della campata di Sant'Ambrogio, sottoposta al patronato di Cristoforo Appiano.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, ff. 100v-101.

Ed: BARONI 1940, p. 262, nota 1 (segnalazione); RIEGEL 1998, p. 427, doc. 1566, 14.3 (solo la prima voce del f. 100v).

Yesu Maria MDLXVI

Domino Carlo Urbino pictore de dar a di  
14 marzo L. 165 S. – contate a lui a bon  
conto per la ancona del signor  
[Cristoforo] Appiano, et al signor Iacomo  
Philippo Carcasola in credito, f. 99<sup>1</sup>

L. 165 S. – d. –

Et a di 15 luyo L. 165 S. – contate a lui  
per causa suprascripta, et ut supra in  
credito, f. 103<sup>2</sup>

L. 165 S. – d. –

Et a di 3 settembre L. 192 S. 10 contate a  
lui per resto ut supra, et ut supra in  
credito, f. 103<sup>2</sup>

L. 192 S. 10 d. –

L. 522 S. 10 d. –

De havere a di 14 agosto L. 522 S. 10 d. –  
e sono per sua mercede de havere  
depinto la ancona del signor Apiano  
d'accordo, et alla Fabrica in debito, f. 102<sup>3</sup>

L. 522 S. 10 d. –

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 99.

<sup>2</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 103.

<sup>3</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 101v.

**97. 1566, 19 maggio – 19 agosto**

**Milano**

*Giuseppe di Giovanni riceve 112 lire e 2 soldi dalla Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso per la doratura della cornice realizzata dall'intagliatore Pietro per il Congedo di Cristo dipinto da Carlo Urbino per l'altare della campata di Sant'Ambrogio.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, ff. 100v-101.

#### Yesu Maria MDLXVI

Magistro Ioseph di Giovani de dare a di  
19 magio L. 33 S. – contate a lui a bon  
conto per adorare l'ornamento de una  
ancona, et al magnifico domino Iacomo  
Philippo Carchasola in credito, f. 99<sup>1</sup>

L. 33 S. – d. –

Et a di 15 zugno L. 33 S. – contate a lui  
per causa suprascripta, ut supra in  
credito, f. 103<sup>2</sup>

L. 33 S. – d. –

Et a di 19 agosto L. 46 S. 2 d. – contate  
a lui per resto, ut supra in credito, f. 103<sup>2</sup>

L. 46 S. 2 d. –

L. 112 S. 2 d. –

De havere a di 17 agosto L. 112 S. 2 e  
sono per la doratura del ornamento della  
ancona del signor [Cristoforo] Appiano,  
computa oro et manifatura, et alla Fabrica  
in debito, f. 102<sup>3</sup>

L. 112 S. 2 d. –

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 99.

<sup>2</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 103.

<sup>3</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 101v.

#### **98. 1566, 29 giugno – 26 agosto**

##### **Milano**

*La Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso accredita al tesoriere Giacomo Filippo Carcassola 5 soldi per una serratura installata alla «bottega del depentore», forse Carlo Urbino; 7 lire, 4 soldi e 6 denari per l'acquisto di 17 braccia di tela di Lione (10,11 m) destinata alla realizzazione della cortina per coprire il Congedo di Cristo dipinto da Carlo Urbino per l'altare della campata di Sant'Ambrogio.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Registro di cassa 1563-1569, ff. s. n.



†

De mandato delli magnifici signori deputati della veneranda Schola della Madonna apresso a Sancto Celso, dico il signor Iacobo Philippo Charcasola tesorero de di...

[...]

[29 giugno] E più per una chiave missa alla botegha del depentore

L. – S. 5 d. –

[...]

[26 agosto] E più per braza 17 tela da Lion per far la tenda a la ancona che ha fatto magistro Carlo [Urbino]

L. 7 S. 4 d. 6

## 99. 1566, 23 ottobre

### Milano

*Marco Vismara – attraverso Marco Antonio Castelletto – versa alla Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso 100 lire in saldo definitivo di un credito di 200 lire ceduto dagli eredi di Carlo da Rho in ragione di una convenzione stretta dal defunto con i fabbricieri.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, ff. 95v-96.

Yesu Maria MDLXVI

Domino Marco Vismara de dare L. 100 S.  
– posti a luii in credito in l'anno 1565 in  
questo, f. 82<sup>1</sup>

L. 100 S. – d. –

De havere a di 23 ottobre L. 100 S. –  
contate per mano de messer Francesco  
Vinzaglia, però de denari proprii de  
Marco Antonio da Castelletto, et al  
magnifico domino Iacobo Philipo  
Carcasola in debito, f. 103<sup>2</sup>

L. 100 S. – d. –

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 82; doc. 72.

<sup>2</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 102v.

**100. 1566, dicembre**

**Milano**

*In un capitolo di spese della Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso sono registrati 634 lire e 10 soldi versati per la realizzazione del Congedo di Cristo dipinto da Carlo Urbino per l'altare della campata di Sant'Ambrogio, sottoposta al patronato di Cristoforo Appiano.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f 107.

Spesa in sumarco fatta in l'anno presente 1566, videlicet:

[...]

Spesa per la ancona del quondam [Cristoforo] Apiano

L. 634 S. 10 d. –

**101. 1567, 29 agosto – 3 settembre**

**Milano**

*Angelo Marini detto il Siciliano riceve 94 lire e 8 soldi dalla Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso per lavori non meglio specificati svolti all'altare della Madonna del Parto.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, ff. 118v-119.

Ed: BARONI 1940, p. 262, nota 2 (segnalazione).

Yesu Maria MDLXVII

Magistro Angelo ciciliano scultore de dare a dì 29 agosto L. 45 S. 5 contati a luii, computa reali 30 datoli in più partite, et al magnifico domino Iacobo Philipo Carcaxola in credito, f. 118<sup>1</sup>

L. 45 S. – d. –

Et a dì 3 settembre L. 49 S. 3 d. – contati a luii per resto de l'opera sua, et ut supra in credito, f. 118<sup>1</sup>

L. 49 S. 3 d. –

L. 94 S. 8 d. –

De havere a dì 3 settembre L. 94 S. 8 d. – a Fabbrica in detto, e sono per l'opera sua fatta al altare della Madona del parto, d'acordo scuti 16 d'oro a S. 118, f. 117<sup>2</sup>

L. 94 S. 8 d. –

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 118.

<sup>2</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 116v.

### 103. 1568, 17 gennaio – 18 dicembre

#### Milano

*La Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso accredita al tesoriere Giacomo Filippo Carcassola una serie di spese relative ad un intervento all'altare della Madonna del parto: 128 lire e 17 soldi versate a Giovanni Pietro Sormano, al figlio Gerolamo e al collaboratore Battista per le pitture della nicchia e la doratura della cornice dell'altare, secondo gli accordi stretti con il deputato Alessandro Caimi; 8 soldi per il trasporto della cornice a casa del doratore (non è chiaro se si intenda Gerolamo Sormano o Giovanni Paolo Gaza, definito tale); 78 lire e 14 soldi versate a Giovanni Paolo Gaza per la realizzazione del telaio e dell'ancona (probabilmente una tavola di fondo) per la figura della Madonna; 5 lire e 16 soldi versate a Baldassarre Ferrara per 12 1/2 libbre di bacchette (4,08 kg) per la vetrata dell'altare; 51 lire, 7 soldi e 6 denari versate a frate Giovanni Pietro di Sant'Eustorgio per la fornitura di 11 braccia e 5 onces di vetrata (6,79 m) da mettere in opera all'altare.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Registro di cassa 1563-1569, ff. s. n.

†

De mandato delli magnifici signori deputati della veneranda Schola della Madonna apresso a Sancto Celso, dico il signor Iacobo Philippo Charcasola tessorero de di...

[...]

[13 gennaio] E più contati a magistro Battista compagno de magistro Giovanni Pettro Sormano pictore per avere depinto la nichia dello altare della Madona del parto, scuti 7 d'oro in oro, de comisione del signor Alexandro Caiimo

L. 41 S. 8 d. –

E più contati al suprascripto S. 38 per avere dui terzi de uno centenaro de foiete d'or misse di più, che non erra la conventione de comisione ut supra

L. 1 S. 18 d. –

[...]

[31 gennaio] E più contati alli portori per portar l'ornamento della Madona del parto a casa del dorador

L. – S. 8 d. –

[...]

[14 febbraio] E più contati a magistro Giovanni Paulo di Gazi indoradore da legname scuti 13 d'or in oro per el telaro et anchona che lui ha fatto per la figura della Madona del parto,

de comisione del signor Alexandro Caiimo

L. 78 S. 14 d. –

[...]

[13 marzo] E più contati a magistro Giovanni Petro Sormano scuti 5 d'or esborsati a suo fiol Hieronimo a bon conto sopra a lo adorare l'ornamento dell'anchona della Madona del parto

L. 29 S. 10 d. –

[...]

[3 luglio] E più contati a magistro Giovanni Petro Sormano scuti 5 d'or esborsati a suo fiollo a bon conto sopra a lo adorare l'ornamento de la anchona che va alla Madona del parto, de comisione del signor Alexandro Caiimo parto

L. 29 S. 10 d. –

[...]

[4 settembre] E più contati a magistro Giovanni Petro Sormano pictore scuti 4 ½ d'or in oro, e sono per saldo de li scuti 14 ½, computa scuti 10 che lui auti in due volte a bon conto per adorar l'ornamento de la anchona de la Madona del parto, de comisione del signor Alexandro Caimo

L. 26 S. 11 d. –

E più contate a magistro Baldisare Ferare per libbre 12 ½ bachete per la invetriata de la ancona de la Madona del parto, et para tre cancani et axe per l'uscio, et dui botoni per sarare deto usciolo

L. 5 S. 16 d. –

[...]

[28 settembre] E più per la portura della invetriata della ancona de la Madona del parto

L. – S. 10 d. –

[...]

[11 dicembre] E più computi a frato Giovanni Petro de Santo Eustorgio per braza 11 onze 5 de invetriata tolta da lui a L. 4 S. 10 al brazo per metere a la Madona del parto

L. 51 S. 7 d. 6

**104. 1568, 17 gennaio – 18 dicembre  
Milano**

*Giovanni Battista Galarosto, agente di Filippo Serbelloni, versa alla Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso 126 lire destinate all'abbellimento dell'altare della Madonna del parto.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 147.

Fabrica della Madona di Sancto Celso de havere...

[...]

28 ditto [aprile] L. 126 contate da messer Ioanne Baptista Galarosto agente dello illustre signor Philipo Serbelono<sup>1</sup> per abelire la capella della Madona del parto, al signor Iacopo Philippo Carcasolla in debito, f. 145<sup>2</sup>

L. 126 S. – d. –

<sup>1</sup> Per Filippo Serbelloni e la sua famiglia: MANARESI 1957; per il suo legame con papa Pio IV e con il cugino Carlo Borromeo, nonché per il suo ruolo nella realizzazione del Monumento funebre a Gian Giacomo Medici detto il Medeghino nel Duomo di Milano e del perduto Palazzo Medici di via Brera: REPISHTI 2010 (in particolare le pp. 78-80, 84, 86).

<sup>3</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 144v.

## **105. 1568, 22 agosto – 23 ottobre**

### **Milano**

*Filippo Serbelloni versa alla Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso 295 lire destinate all'abbellimento dell'altare della Madonna del parto.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 134v.

### MDLXVIII

Magnifico signor Iacopo Philippo Carcasolla texoriere de dare...

[...]

22 ditto [agosto] L. 147 · 10 per scuti 25 d'oro de Italia contati dal signor Philippo Serbelono in elemosina per fare ornamento alla Madonna de rilievo detto del parto, alla Fabrica in credito, f. 132<sup>1</sup>

L. 147 S. 10 d. -

[...]

23 ditto [ottobre] L. 147 · 10 contate a nome dello illustre signor Philippo Serbellono, alla Fabrica in credito, f. 136<sup>2</sup>

L. 147 S. 10 d. –

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 132.

<sup>2</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 136, «per remodernare la capella della Madona del parto».

## 106. 1569, 2 gennaio – 6 febbraio

### Milano

*Gli eredi della defunta Isabella Borromeo Trivulzio versano alla Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso 590 lire in saldo definitivo dei 500 scudi dovuti in ragione di un legato stabilito dal marito Renato con lo scopo di decorare due campate.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, ff. 141v-142.

### MDLXVIII°

Heredi della signora Isabella [Borromeo]  
Triultia de dare a dì 2 genaro L. 550 per  
tanti posti ne 1568 in questo in credito, f.  
123<sup>1</sup>

L. 550 S. – d. –

E posto a suoi heredi nel 1572 in questo  
in credito, f. 196<sup>2</sup>

L. 40 S. – d. –

L. 590 S. – d. –

Heredi per contra de havere a dì 6  
febraro L. 590 per scuti 100 d'oro contati  
dalli illustri signori tutori per saldo di  
scuti 500 d'oro lassati per lo quondam  
illustre signor Renato Triultio, como in  
giornale apare al signor Iacobo Philippo  
Carcasolla in debito, f. 145<sup>3</sup>

L. 590 S. – d. –

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 123; doc. 95.

<sup>2</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 195v.

<sup>3</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 144v.

## 107. 1569, 2 gennaio – 1571, 9 luglio

### Milano

*Gli eredi di Francesco da Casate detto della Secchia versano alla Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso 3098 lire e 7 soldi tramite i fratelli Giovanni Paolo e Federico Cusani, e altre 906 lire e 9 soldi tramite Giovanni Pietro Visconti, in saldo parziale delle 4303 lire e 17 soldi*

*dovuti in ragione della vendita di una coppa legata per testament dal defunto, comprese le spese d'incanto della stessa; le rimanenti 299 lire e 1 soldo sono addebitati al conto dell'anno successivo.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, ff. 25v-26.

MDLXVIII<sup>o</sup>

Domino Francesco da Casate orefice de dare a di 2 genaro L. 4303 · 17 per tanti posto a lui nel 1568 in questo in credito, f. 123<sup>1</sup>

L. 4303 S. 17 d. –

vide in f. 9<sup>2</sup>

1571, domino Francesco per contra de avere a di 22 zugno L. 3098 · 7 contate dal signor Ioanni Paulo et Fedrigo fratelli de Cusani, depositati a loro dal pretio de li beni venduto de messer Giovanni Ambrogio et nepoti de Cazuli, confessione tradito per lo signor Nicolò Vignarca et il signor Iacobo Philippo Catagno dito de Vayani como in giornale apara, al texaurario in debito, f. 174<sup>3</sup>

L. 3098 S. 7 d. –

9 luyo, L. 906 · 9 contate dal signor Ioanne Petro Vesconte, como ut supra, al suprascripto in debito, f. 174<sup>3</sup>

L. 906 S. 9 d. –

E posto a lui nel 1572 in questo in debito, f. 189<sup>4</sup>

L. 299 S. 1 d. –

L. IIII<sup>om</sup>CCCIII S. XVII d. –

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 123; doc. 74.

<sup>2</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 9; doc. 60.

<sup>3</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 173v.

<sup>4</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 189s. Nel conto relativo agli anni 1572-1575 il debito non viene saldato, neanche parzialmente: ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, ff. 189s-189d, 284s-284d; doc. 110.

**108. 1569, 28 aprile**

**Milano**

*Filippo Serbelloni versa alla Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso 295 lire destinate all'abbellimento dell'altare della Madonna del parto.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 147.

Fabrica della Madona di Sancto Celso de havere a dì 2 genaro...

[...]

28 ditto [aprile] L. 126 contate da messer Ioanni Baptista Galarosto, agente dello illustre signor Philipo Serbelono, per abelire la capella della Madona del parto, al signor Iacobo Philippo Carcasolla in debito, f. 145<sup>1</sup>

L. 126 S. – d. –

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 145.

**109. post 1569**

**Milano**

*Elenco delle cappellanie istituite presso gli altari del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, nel quale vengono indicati – se noti – i titolari, i celebranti e l'entità della dote. Fra le elencate, sono incluse quelle istituite da Cristoforo da Appiano, Carlo da Rbo, Renato Trivulzio, Marco Antonio Castelletto e Francesco da Casate detto della Secchia.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Chiesa Benefici 3 (Messe. In genere. ...al 1814), cart. Nota delli oblighi delle messe

[recto]

Capelle

- Una capella qual dicono essere ducale, quale se offitiava per il prevosto Da Pombio, et dopoi sua morte non s'è più officiata, né si sa che beni habia obligata per detta capella
- Una capella ut supra quale se offitiava per lo reverendo messer prete Alesandro Dal Aqua, et non se offitia più, né si sa che beni habbia obligati
- Una messa ut supra quale fa offitiare il reverendo messer prete Alberto Arexino, né si sa como ut supra



- Una capella ut supra che fa offitiare messer Ioanni Antonio Bosso clerico semplice, et non si sa che beni li sia obligati
- Una capella quale se offitiava o faceva offitiare il nome del qual non si sa, et se dici ch'aveva in titolo, et non si sa che beni sono obligati a ditta capella, se dice che il sudeto era de la parrentella de Mandello, et era solamente clerico
- Una capella de doi giorni la stemana, et dicono essere iuspatronato del signor Perocinio et il signor Leonardo patre del signor Perocino, sui suoi heredi pagano ogni anno alla sudetta capella L. 32 l'anno sopra pertiche \* \* \* terreno situata ne la pieve de Santo Iuliano, dove se dize al solco longo, che sono di beni che sieno del quondam signor Leonardo patre ut supra, come per protesta appare tradato per domino Ioanne Mazzo a di 9 maggio 1569
- Una capella de ordine del quondam signor Christoforo da Appiano, quale ha fatto pagare alla Scolla L. 2000 S. – et la sudetta Scolla fa celebrare la detta messa
- Una capella \* \* \* de uno iuspatronato de Legnani, quale la fa offitiare la Fabricha del Domo
- Una capella quale fa offitiare gli figliolli del quondam signor Carlo da Rho, quale non se offitia
- Due messe de ordine del quondam signor Renatto Trivultio, videlicet una è tocata alla signora contessa Margheritta Boromeo, quale offitia, et l'altra è tocata alla signora Anna Vesconta d'Arconata, quale non se offitia, et quanto sia lassata per dotta de le sudette messe non lo sapemo
- Una capella de ordine del magnifico signor Benedetto Pechio, qual non se offitia
- Una capella de ordine del signor [Marco Antonio] Castelletto, quale ha assegnato uo livello de L. 75 l'anno, et la Scolla ha tolto carico di fare celebrare la sudetta messa
- Una messa de tre giorni feriali ogni stemana, la quale paga el magnifico Ospitale Magior de Milano
- Una capella de ordine del quondam messer Francesco Caxate ditto il Segia, quale ha lassato per uno legato scuti 1000 alla Scolla de la Madonna apresso a Sancto Celso per una capella et deposito, et una messa continua, et avanzandone per uso de la Fabrica de la giessa della detta Madonna, qual legato s'è accettato dando L. 150 l'anno per la detta messa, et il resto secondo la disposizione del detto legato

[verso]

- Una capella de una messa la settimana, quale fa celebrare li magnifici signori deputati de la Misericordia, quale de presente non se celebra per il sacerdote quale s'è absentato, et quanto più presto se ne troverà uno, non mancherano del debito

**110. 1576, 3 gennaio – 1580, 12 giugno**

**Milano**

*Gli eredi di Francesco da Casate detto della Secchia versano alla Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso 210 lire, 19 soldi e 6 denari tramite Alessandro Caimi, in saldo parziale delle 299 lire e 1 soldo dovuti in ragione della vendita di una coppa legata per testament dal defunto, comprese le spese d'incanto della stessa; le rimanenti 88 lire, 1 soldo e 6 denari sono addebitati al conto dell'anno successivo.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1576-1581, ff. 6s-6d.

MDLXXVI

Messer Francesco da Casate orefice de dare a di 3 genaro L. 299 · 1 per tanti posto a lui per saldo del 1575 a un libro morello in quello in credito, f. 284<sup>1</sup>

L. CCLXXXX°VIII° S. I d. –

1580, messer Francesco di contro de avere L. 210 · 19 · 6 per ordine del 17 luio per relazione dil signor Alessandro Caymo per la protensione di la tomba, vedesi il 58 a 2 agosto a utili de dare<sup>2</sup>, in debito f. 162<sup>3</sup>

L. 210 S. 19 d. 6

Et L. 88 · 1 · 6 posteli in debito in libro mastro torcheso per saldo di questo, f. 30<sup>4</sup>

L. 88 S. 1 d. 6

L. 299 S. 1 d. –

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1558-1576, f. 284; doc. 107.

<sup>2</sup> Non sono riuscito a sciogliere questo riferimento.

<sup>3</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1576-1581, f. 161v.

<sup>4</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1581-1600, f. 30s; doc. 117.

**111. 1576, 2 giugno**

**Milano**

*Ordinazioni impartite alla Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso da Carlo Borromeo, fra le quali è richiesto che tutti gli altari esistenti nel deambulatorio siano smantellati, e che si prendano provvedimenti riguardo all'accumulo di terra all'esterno dell'area absidale.*

ASDMi, Visite pastorali, Sant'Eufemia, VI, q. 1, ff. s.n.

Sancta Maria de Sancto Celso

1576, a di 2 giugno

[...]

Si levino tutti li altari quali sono di dietro del altare maggiore, et li altri altari si reduchino alla forma restringendoli et levando li scalini sopra essi altari, e se gli facino le crate el le fenestrelle per li orcioli alla forma.

[...]

Deliberare quello che si ha di fare dela terra reposta sopra il li... <...>

[...]

**112. 1576, 3 luglio – 1577, 17 settembre**

**Milano**

*Giuseppe Giovenone il vecchio e Giuseppe Monza ricevono ricevono 1327 lire e 10 soldi dalla Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso per la doratura della cassa e degli ornamenti dell'organo progettato da Vincenzo Colombo, oggi perduto.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1576-1581, ff. 28v-29.

MDLXXVII

Magistro Gioseffo Giovanono et Gioseffo Monza devo dare a 3 luio L. 295 per scuti 50 d'oro a S. 118, de ordine del signor Alessandro Caymo et mandato sotto questo dì del signor [Ottaviano] Roccio priore, contati a loro a buon conto della indoratura di l'orghano, confesione rogata per el signor

Magistro Gioseffo Giovano[no] et Gioseffo di contro di Monza [sic] deno avere:

1577 a primo giugno, L. 1327 · 10 per scuti 225 d'oro a S. 118 per scuti per la indoratta di la cassa et ornamento di l'orghano per detti indoratto, d'achordo in detta suma, a Fabricha in debito, f. 45<sup>7</sup>

Pomponio Vignarcha<sup>1</sup>, a cassa in credito,  
f. 20<sup>2</sup>

L. 1327 S. 10 d. –

L. 295 S. – d. –

a 4 settembre, L. 147.10 per scuti 25 d'oro  
contanti a lui per mandato dil signor  
Roccio priore di questo dì, a cassa in  
credito, f. 32<sup>3</sup>

L. 147 S. 10 d. –

a 6 ottobre, L. 147.10 per scuti 25 d'orro  
contati a loro per mandato dil sudetto  
signor priore signatto soto a questo dì, a  
cassa in credito, f. 37<sup>4</sup>

L. 147 S. 10 d. –

1577 a 6 marzo, L. 147.10 contati a loro  
como per mandato dil signor Roccio  
priore di questo dì, a cassa in credito, f.  
37<sup>4</sup>

L. 147 S. 10 d. –

a 27 aprile, L. 147 · 10 contati a loro per  
mandato dil sudetto signor priore a buno  
conto como ut supra, a cassa in credito, f.  
42<sup>5</sup>

L. 147 S. 10 d. –

a ultimo giugno, L. 147 · 10 sino alli 7 di  
questo, contati a loro a buon conto per  
mandato dil sudetto signor priore, a  
cassa in credito, f. 42<sup>5</sup>

L. 147 S. 10 d. –

a 26 agosto, L. 206 · 10 contati a loro sino  
alli 8 di questo, a cassa in credito, f. 61<sup>6</sup>

L. 206 S. 10 d. –

a 17 settembre, L. 88 · 10 contati a loro  
per conpitto pagamento de la lhor  
mercede de la indoratura di la cassa de  
l'organo, a cassa in credito, f.61<sup>6</sup>

L. 88 S. 10 d. –

L. 1327 S. 10 d. –

<sup>1</sup> ASMi, Atti dei notai, 16137 – Pompeo Vignarca q. Nicolò (segnalato in SACCHI 1998, p. 54).

<sup>2</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1576-1581, f. 20.

<sup>3</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1581-1600, f. 33.

<sup>4</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1576-1581, f. 37.

<sup>5</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1576-1581, f. 42.

<sup>6</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1576-1581, f. 61.

<sup>7</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1576-1581, f. 44v.

### 113. 1576, 18 luglio

#### Milano

*Visita pastorale di Carlo Borromeo al Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso. Gli altari oggetto della visita sono, nell'ordine, quelli delle campate di San Giovanni Battista, Sant'Ambrogio, San Gerolamo e San Paolo, un altare nei pressi dell'ingresso della sacrestia, un altare nei pressi della porta d'ingresso della chiesa, un altare dedicato a Sant'Apollonia, gli altari delle cappelle dell'Assunzione e di San Rocco, e infine quelli delle campate di San Francesco, San Renato e Santa Maria Assunta.*

ASDMi, Visite pastorali, Sant'Eufemia, VI, q. 1, ff. s.n.

1576 die mercurii XVIII mensis iulii

Illustrissimus et Reverendissimus dominus dominus Carolus Sancte Romane Ecclesie tituli  
Sancte Prasedis presbiter cardinalis et Mediolani archiepiscopus.

Accessit ad ecclesiam Beate Marie de Sancto Celso...

[...]

L'altare di Sancto Giovanni nel mezo della ~~chiesa~~ nave doppo l'altare maggiore, in nitia  
magna, assidum.

le messe

Nullum adest onus, nec redditus, la bradella stretta, ~~et tutti~~ non habet crucem nec candelabra.

Altare Sancti < . . . . . > est assidum, nullum habet onus nec redditus.

Nulla candelabra nec cruce.

Bradelle omnis dictionum altorum anguste.

Altare Sancti Hieronimi ut supra, non habet redditus nec onus, candelabra nec crucem.

Altare Sancti Pauli in nitia ut supra, lapideis sed angustis ut supra, nullum onus nec redditus nec candelabra nec crucem, mensa est lapidea, et cassis lapideis marmoreis.

Altare vicini hostio sacristie, assidum et angusti, nullum onus nec redditus, ~~nee~~ candelabra nec crucem, et ut supra in < . . . . . >

Reducatur ad formam et porta sacristie reducatur (...) ordinationis.

Altare doppo la sacristia verso la porta della chiesa, è di pietra, ha la mensa di pietra, non ha dotta né obbligo, né candelieri né croce.

Si accomodi alla forma, et tutti si riduchino alla forma, et le bradelle.

Altaria omnia (...alia) et bradelle omnes reducantur ad formam (secundum) ordinationis.

L'altare di Sancta Apolonia si levi, et l'altare per contro al suprascripto, da l'altra banda (...) si levi.

Delibera... della (porta) nelli cantine presso al pozo.

Vedere il disegno et deliberare la vesta delle sibille.

Altare Sancte Marie a parte epistole est lapideis, nullum onus nec redditus, est (...) cancellis ligneis.

Reduccatur ad formam, et bradelle.

Levase la porta qual va dalla ~~et~~ chiesa di Sancto Celso, et farli in quel loco un altare, et far... < . . . . . >

Nella capella di Sancto Hieronimo, dalla parte de l'epistola, si faccia la (lapreda) alla sepultura lontana dai gradi per braza \* \* \* in termine de uno mese che si stopi essa sepultura.

La bradella del detto altare si faccia alla forma de sue gradi et parimente a l'altro altare per contro per essere crocera dela chiesa, cioè oltre il grado della ferrata et la bradella sola.

Et alli altri altari tre gradi con il grado della ferata.

Altare di Sancto Francesco che ha obligo et molti anni non è officiato (exhibiteam...) la suda... et le scritte, si porti de (li) Sancto Sepolcro sono tanto fare officiare.

Accomodare la figura nuda de detto altare.

Al altare di Santo Renato, vedere se gli è historia, est assidum, ha obligo di messa quotidiana della contesa Margarita Boromea, et hora si celebra.

L'altare della Assumptione, di asse senza dotta, senza paramenti alcuni, vedere con (che ragione si se dice) in detta chiesa (ogni sorte di zeme).

Gli sono sepulture comune et particolare.

[...]

#### **114. 1577, agosto – 4 settembre**

##### **Milano**

*I deputati della Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, rappresentanti dal priore Ottaviano Rozia, stringono una convenzione con Simone Peterzano: il pittore si impegna a realizzare, entro un termine di diciotto mesi e al prezzo di 200 scudi d'oro a 118 soldi lo scudo, le ante dell'organo. L'accordo prevede che sulle facce esterne delle ante sia raffigurata la Natività di Maria, a campo unificato, mentre sulle facce interne l'Assunzione di Maria a destra e lo Sposalizio della Vergine a sinistra.*

ASMi, Atti dei notai, 16137 – Pompeo Vignarca q. Nicolò.

Ed: PEVSNER 1927-1928, p. 288 (trascrizione parziale); MILLER 1999, pp. 106-108 doc. 7.

1577 4 settembre

Conventio inter venerandam fabricam dicte Sancte Marie apud Sanctum Celsum et dominum Simonem Petrazanam pictorem.

In nomine Domini anno a Nativitate eiusdem millesimo quingentesimo septuagesimo septimo, indictione sexta, die mercurii quarto mensis septembris.

Multum magnificus dominus Octavianus Rozia filius quondam magnifici domini Iohannis Francisci, porte Romane parochie Sancti Nazarii intus Mediolani, prior illustrium dominorum deputatorum venerande Fabrice dicte Sancte Marie apud Sanctum Celsum Mediolani ex una, et nobilis dominus Simon Petrazana filius quondam domini Francisci, porte Orientalis parochie Sancte Babille intus Mediolani parte alia.

Voluntarie etc. et omnibus modo etc.

Convenerunt etc. quod predictus dominus Simon pictor teneatur prout promittit pignori dicto multum magnifico domino Octaviano priori ut supra, et mihi notario infrascripto stipulanti etc. nomine dicte venerande Fabrice pingere et picturam facere super bavis antis organi dicte ecclesie ita ut in parte exteriori ambarum antarum representetur historia nativitate dicte Beatissime Virginis que amplectatur et comprehendat campum seu spacium ambarum antarum, iuxta modulum fabricatum manu ipsius domini Simonis, in parte vero interiori versus organum ipsum et in anta a manu dextra ipsius organi pingat historia Assumptionis ipsius Beatissime Virginis, et in alia a manu sinistra ~~Sponsalia~~ Sponsalicium eiusdem domine Beatissime Virginis, et perficere dictum opus omni adhibita arte et perfectione pro viribus suis et si fieri poterit quod omni arte excedat quodlibet aliud opus eius manu fabricatum in hac civitate Mediolani in preteritum, et quod dabit et consignabit dictum opus reductum ac perfectionem ut supra termino mensium decem et octo proxime futurorum et hoc pretio scutorum ducentum auri, et illud plus et minus ipsius summe scutorum ducentum prout videbitur mereri seu demereri ipsum opus iudicio et arbitrio ipsorum dominorum deputatorum quorum etc. iudicio et apparere idem dominus Simon se remittit ratione qualitatis ipsius operis et in effectu predictus dominus Simon teneatur et ita promittit etc. observare et executioni mandare contenta in chirografo per ipsum dominum Simonem firmato quem recognoscit sua manu subscriptum et est



sequentis tenoris videlicet:

Ponat tenor

1577 a di \* \* \* d'agosto in Milano

Io Simone Petrazana pittore Bergamasco prometto all'illustri et magnifici signori deputati alla veneranda Fabrica della chiesa di Nostra Signora presso a Santo Celso di Milano di dipingere le due ante dell'organo della detta chiesa facendo nella parte di fuori di tutte due l'istoria della natività di essa Nostra Signora in un solo capitolo, qual comprenda tutto il campo di esse conforme al schizzo di mia mano fattogli vedere, et nella parte di dentro nell'anta a mano dritta di esso organo l'Assunzione, et nell'altra a mano sinistra il Sponsalizio della predicta Nostra Signora di tutta quella bellezza e perfettione che per me si potrà, et assai meglio ch'alcuna altra mia opera fatta da me sin a quest'hora in questa città, rimettendomi in ciò totalmente al parere e giuditio delli predetti signori deputati e di quale anche ad essi parerà di deputare sopra di ciò tanto secretamente quanto ancora in palese. E di dare tutta la detta opera ben finita come di sopra nel termino di un'anno e mezzo prossimo a venire, et per pretio di scudi ducenta dico scudi 200 d'oro, et tanto piu e meno di essa somma quanto ad essi signori parera ch'ella meriti, rimettendomi in questo ancora intieramente al sopradetto lor parere come di sopra cerca alla bonta di essa ho detto.

Et per fede della sopradetta mia promessa quale voglio c'habbia forza di publico instrumento stipulato e giurato ho sottoscritta la presente di mia propria mano al di soprascritto:

Io Simone \* \* \* suprascritto affermo et prometto quanto di sopra si contiene et per fede ho sottoscritto di mia propria mano.

Io Battista Rusca, fattore delli predetti signori deputati alla soprascritta Fabrica, ho ricevuta a lor nome la soprascripta promessa et per fede ho sotto scritto di mia propria mano.

Io \* \* \* sono stato presente et ho sottoscritto di mia proprio mano.

Io etc.

Io etc.

Similiter quod predictus magnificus dominus Octavianus prior ut supra teneatur facere et curare quod per predictos illustres dominos deputatos ex solvantur dicto domino Simoni in causam mercedis dicti operis et picture dictarum duarum antarum modis promissis scuta

ducentum auri valorum solidorum centum decem octo pro singulo scuto, et seu illud plus et minus dictorum scutorum ducentum prout ipsis illustribus dominis deputatis videbitur mereri seu demereri, et seu iuxta informationem tam secreta quam palam assumendas super qualitate et idoneitate ipsius operis quia predictus Simon omnino se remittit ex nunc iudicio dictorum illustrium dominorum prioris et deputatorum presentium et qui per tempora erunt de et su per qualitate et meritis ipsius operis picture conficiendi et ex nunc predictus dominus Simon contentus fuit etc. recepisse etc. a predictis illustribus dominis priore et deputatis scuta viginti quinque auri eidem saluta per manum illustri domini thesaurarii ipsius venerande Fabrice solventis nomine, et ex pecuniis ipsius venerande Fabrice et ad bonum computum ipsorum scutorum ducentum seu mercedis dicti operis declarandi ut supra...

Actum in domo habitationis suprascripti multum magnifici domini prioris sita ut supra...

Testes nobilis dominus Antonius de Dianis filius quondam magnifici domini Iohannis Baptiste, porte Nove parochie Sancti Bartolomei intus Mediolani, Iohannes Iacobus Baldironus filius magnifici domini Iohannis Antonii, porte Nove parochie Sancti Eusebii Mediolani intus, et Petrus de Masinis (?) filius quondam Faustini, porte romane parochie Sancti Nazarii in Brolio intus Mediolani, omnes idonei etc.

#### **115. 1577, 4 settembre – 1579, 31 agosto**

##### **Milano**

*Simone Peterzano riceve 1652 lire dalla Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso per la realizzazione delle ante d'organo dello stesso Santuario, oggi perdute.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1576-1581, ff. 81s-81d.

#### MDLXXVII

Domino Symono Petachano pictore de dare a 4 settembre L. 147 · 10 a lui contati a buon conto sopra la pictura de le ante del organo, a cassa in credito, f. 61<sup>1</sup>

L. 157 S. 10 d. –

Domino Symono di contro de avere a 10 giugno 1579 L. 1652 per ducati 180 d'oro a S. 118 per tanti cossi convenutossi d'acordo per la pictura di le ante di l'organo<sup>5</sup>, a Fabricha in debito, f. 147<sup>6</sup>

L. 1652 S. – d. –

1578, a 24 luio: L. 295 contate a lui a buon conto di ordine dil signor Francesco di la Torre e mandato dil signor Latuada priore, a cassa in credito, f. 101<sup>2</sup>

L. 295 S. – d. –

1579, 15 luio: L. 295 contate a lui a buon conto per mandato di 13 di questo, a cassa in credito, f. 145<sup>3</sup>

L. 295 S. – d. –

[1579,] ultimo agosto: L. 914· 10 a lui contate per saldo di la pictura de le ante di l'organo, como per mandato di questo dì, a cassa in credito, f. 149<sup>4</sup>

L. 914 S. 10 d. –

L. 1652 S. – d. –

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1576-1581, f. 61.

<sup>2</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1576-1581, f. 101.

<sup>3</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1576-1581, f. 145.

<sup>4</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1576-1581, f. 149.

<sup>5</sup> Doc. 114.

<sup>6</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1576-1581, f. 146v.

## **116. 1577, 23 settembre**

### **Milano**

*Ordinazioni impartite alla Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso da monsignor Ludovico Moneta su mandato di Carlo Borromeo. Oltre alle varie modifìche da apportare a tutti gli altari esistenti in chiesa, è richiesto che tutti gli altari del deambulatorio siano smantellati.*

ASDMi, Visite pastorali, Varie cose, IX, q. 9, f. s.n.

Chiesa della Madonna di San Celso

Ordini di monsignor Moneta

Die lune XXIII mensis septembris, multum reverendus dominus Ludovicus Moneta, visitator deputatus ab illustrissimo et reverendissimo domino domino Carolo Sancte Romane Ecclesie titulo Sancta Praxedis presbitero cardinale et archiepiscopo Mediolani, apparens litteris patentibus etc.

Visitavit ecclesiam Beate Marie Virginis penes ecclesiam Divi Celsi extra portam Ludovicam Mediolani, in qua ordinavit ut infra, videlicet:

- L'altare di Santa Maria vicino alla porta s'accomodi in questo modo, cioè...

[...]

- Tutti gl'altri altari nel corpo della chiesa dalla sacristia in giù verso la porta s'accomodino in questo medesimo modo o si levino.

- Li doi altari dalle bande per scontro il tugurio si accomodino alla forma sodetta, eccetto che si haveva ordinato fare il scalino all'intrata della cappella sotto all'arco, et (incipiata) la ferriata.

[...]

- Tutti gl'altri altari quali sono di direto et dalle parti del choro si levino.

### 117. 1581, 2 gennaio – 1580, 12 giugno

#### Milano

*Il debito residuo di 88 lire, 1 soldo e 6 denari dovuto dagli eredi di Francesco da Casate detto della Secchia alla Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso in saldo definitivo della vendita di una coppa legata per testament dal defunto, è addebitato dalla stessa Fabbrica al conto dei «debitori in monte quali sono di poca speranza».*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1581-1600, ff. 30s-30d.

Yesu Maria 1581

Domino Francesco Casato orefice deve a  
di 2 genaro L. 88 · 1 · 6 qual per quel saldo  
se le son poste in credito in libro mastro  
rosso, f. 6<sup>1</sup>

Havere L. 88 · 1 · 6 a debitori in monte, in  
debito, f. 34<sup>2</sup>

L. 88 S. 1 d. 6

L. 88 S. 1 d. 6

<sup>1</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1576-1581, f. 6d; doc. 110.

<sup>2</sup> ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Libro mastro 1581-1600, f. 34d.

## **118. 1587, 12 aprile**

### **Milano**

*I deputati della Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, su richiesta del visitatore reale don Luis de Castilla, incaricano Carlo Archinto di dettare una storia della Fabbrica stessa, dettagliata in diversi capitoli, fra i quali una – non richiesta – descrizione dell'edificio.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Amministrazione 61 (Sedute. Registri. 1583-1599), 1583-1592, ff. 131-138.

1587, alli XII aprile

[...]

Havendo l'illustrissimo signor don Luiggi di Castiglia visitatore generale di questo Stato di Milano richiesta d'havere l'erettione di questa veneranda Fabrica insieme con l'entrata, et spese d'essa, et altre particolarità, che questi se descrivano:

- la erettione loro
- il modo della elettione di deputati se suono in vitta
- le loro entrata et in che consiste
- i carichi loro perpetui in generale
- la elemosina et modo di distribuirla
- il governo loro
- il modo di congregarsi
- il numero de i loro offitiali et lor esercizio, con notta del suo salario, et altre particolarità più chiari che sia possibile.

Per il ché fu eletto l'illustre signor Carlo Archinti a dettare quanto sua signoria illustrissima desiderava, il quale con ogni prontezza ha compilato la scrittura del tenore che segue.

Illustrissimo, per ubidire vostra signoria illustrissima, qui apresso annottiamo il stato della Fabrica della Gloriosissima Vergine sita presso la chiesa di Santo Celso di Milano, et poiché sapemo che la mente sua è d'havere notitia del principio, della foundatione et dil governo, non restaremmo per questo de dirgli che per scritture antiche et confirmate dalle lettioni inserte ne li offitii ambrosiani, che il principio di questo venerando luoco hebbe origine dal martirio seguito delli gloriosi martiri Nazaro et Celso l'ann della Natività di Nostro Signore

Settanta, sotto Nerone imperatore, essendo giudice in Milano Annolino, li quali gloriosi Santi doppo il loro martirio furono tumulati nel campo detto alli tre mori, che è il locho istesso dove di presente si ritrova questa imagine divota, li quali corpi restorno ivi sin al tempo del Beato Ambrosio, che fu del anno Trecento novanta tre, il quale mediante suoi digiuni, vigilie et orationi, per divina inspiratione, gli fu revelato che tali corpi erano tumulati in quel luoco, là onde con molta solemnità et riverenza furono desinterati et datti il corpo di Santo Celso alla chiesa istessa di Santo Celso, et quello di Santo Nazaro alla basilica de tutti li Apostoli che hora è l'istessa chiesa di Santo Nazaro, et in memoria de tali corpi trovati in quel loco, per divotione di Santo Ambrosio, ivi fu fabricata una capelletta con la divotione de una figura della Vergine Immacolata, che è l'istessa che hoggi di si riverisce in quel loco, la quale sempre dalla città fu havuta in veneratione, ma per molti miracoli et gratie che a Iddio piacque di admettere in quel sacro luoco l'anno Mille quattrocento trenta, sotto Filippo Maria Visconte allora duca di Milano, al detto duca parve per sua particolare divotione di dottare essa capella et altare, facendolo suo iuspatronato, et de suoi successori, et in più volte et in diversi tempi gli istituì cinque capelle da luii dottate, con l'obbligo di messe quotidiane, le quali capelle non escendano il valor de cento lire per caduna d'entrada. Continuando il concorso dil popolo con molta elemosina, fu eretta una compagnia popolare al governo di quella divotione, dalla quale, nascendo confusione, dal duca fu ridotto l'anno Mille quattrocento ottanta nove essa compagnia sotto il governo de deciotto nobili allora nominati da luii, li quali havessero da continuare in vita, et che mancando alcuni havessero loro stessi da nominare il successore, et con tal ordine sempre hanno continuato, come anco di presente continuano, se ben con qualche travaglio dattoli dal commendatario di Santo Celso, pretendendo egli superiorità come luoco fundato et augmentado sopra il sito della sua mensa abbadiale, tuttavia, et per l'auttorità dattali dal duca, et per la confirmatione de Sisto quarto, essi nobili amministrano in temporale et spirituale quel luoco con l'entrada et elemosina che alla giornata si ricava.

Il governo della predetta chiesa con la spesa della Fabrica non ha fermezza, poichè non vi è entrata ferma di rilievo, tal che secondo la elemosina si va officando essa chiesa con attendere alla Fabrica, et da qualche tempo in qua si può dire che sottosopra se sia speso ogn'anno da quatro in cinque mille scuti.

Et venendo alli particolari, se dice che dieci otto sono li deputati, come di sopra, de quali ogn'anno ne riesce uno priore et dura tutto l'anno, l'officio suo è d'assistere et vedere alla

giornata quello che li sacerdoti et altri ministri fanno, affermando di mese in mese li conti, et annotando le altre occorrenze attinenti al governo di essa chiesa.

Appresso vi è uno d'essi deputati che si chiama thesoriero, in mano del quale pervengono li danari, et con mandati sottoscritti dal priore fà li pagamenti.

In oltre vi è un altro che ha carica di far tenere li libri del'entrata et uscita di detto luoco. Sono divisi alli altri diverse provincie, cioè: di far sollicitar li debitori, di far essequir li annuali et ultime volontà, di soprintendere le occorrenze della chiesa, di attendere alli lapidici et altri operarii, di sopra intendere alle occorrenze delli ornamenti della chiesa, et altre operationi in servizio di esso governo.

L'entrata di esso luoco non arriva a lire tre mille d'ordinario, et de quelli forse anco se ne ha da dare di presente mille e ducento lire al commendatario di Santo celso, overo alla sua mensa per causa di aquietare la lite che se ha con loro.

L'entrata straordinaria consiste in tre sorte d'elemosine: l'una per l'oblazione delle messe, che può ascendere ogn'anno a lire sette mille, l'altra consiste in elemosina voluntaria fatta alla banca, oltre le casse et la oblazione della festa principale, la qual può ascendere ogn'anno a lire nove mille, et l'altra de legati et lascidi incerti che con le cere, voti d'argento et altre robbe donate, possono ascendere a otto mille cinquecento lire l'anno.

Tal che l'entrata ordinaria et straordinaria in tutto sarà de lire vinti quatro mille cinquecento.

La qual entrata annualmente si dispensa nella manutentione de tredici sacerdoti ordinarii, oltre li cinque capellani ducali et altri particolari capellani da devoti instituiti, la cui spesa assende altre dua mille cinquecento l'anno.

Alli cantori et organista lire dua mille seicento sessanta tre.

Alli ufficiali, cioè: procuratore, ingegnere de principali della città, sollicitatore, fattore, assistente alla banca dell'elemosina, soprastate alla Fabrica, uschiero et lampadaro, lire ottocento cinquanta.

Alli statuarii lire due mille l'anno de marmi et condotta lire quattro mille.

Per abelimenti di pietre macchiate, metalli, paramenti et altre spese lire cinque mille.

Alli operarii alla cassina al numero de vinti seii lapidici, doi garzoni et altri operarii, compreso la spesa del vino, lire otto mille.

Per annuali et altri oblighi perpetui lire ducento.

La qual spesa si va augumentando et diminuendo secondo che si ricava la annuale elemosina.

Essi deputati si congregano due volte il mese, et di loro ordine vi si trovano presenti li ministri salariati per provvedere et attendere alle occorenze d'essa Fabrica et governo di essa chiesa.

De li tredici sacerdoti di sopra nominati ve n'è uno che essercisse l'ufficio de sacrista et è prefetto della chiesa, nelle cui mani vi sono consignati li paramenti per inventario, et per la qualità del valore et sicurezza de essi ha dato sicurtà scuti dua mille.

Un altro di loro assiste alla banca, per tenere conto delle ellemosine provenienti alla celebratione delle messe con l'assistenza del soprastante alla banca che si giorno in giorno contrascrive la cavata, della cui entrata si dà l'elemosina alli sacerdoti, alli musici, all'organista.

All'ostiario di essa entrata si compra l'olio per le lampade, cere et altre occorenze concernenti al servitio della chiesa. Dil sopra più se ne vagliano nella Fabrica di essa chiesa, conforme alla dispensa in ciò ottenuta dalla Santa Sede Apostolica.

Essi tredici sacerdoti oltre la messa quotidiana che dicono caduno di loro in essa chiesa, intervengono ogni giorno al cantare della messa grande et vesperi, et anco cantano altre messe votive che pr devoti si fanno celebrare, et tali elemosine provenienti da esse messe votive si compartiscono tra di loro sacerdoti, et questa elemosina è oltra quello che per ordinario come di sopra se gli dà.

Li cantori et organista intervengono tutte le feste di commandamento, alle messe grandi, et alli vesperi, et l'organista in particolare anco interviene ogni sabbato alla messa grande.

Essa chiesa è adobata de molti paramenti di seda et oro di molto prezzo.

Per servitio delli altari vi sono candelieri et croce di argento di gran manifatura, et di molto valore, con molti calici di argento et uno de oro. Vi sono anco doi vasi per tener il Santissimo Sacramento, uno di argento et l'altro di oro.

Bocale, bacile et altre forniture tutte di argento.



Appresso vi sono intorno a ducento tavolette cariche de voti d'argento, le quali nelli giorni più solenni dell'anno si espongono fuori per ornamento di essa chiesa, et tutte le sodette robbe di argento et oro possono assendere al valore de cinque in seii mille scudi.

Prima dell'entrar della chiesa si ritrova un vestibulo molto artificioso et estimado assai per l'architettura essendo stato disegno di Bramante.

La facciata della chiesa è incrostata tutta di vivo con alcuni compartiti, con le colonne di meschio et li capitelli di metallo. In esso compartito vi sono alcune nicie con dentro alcune statue di marmo di Carrara, la più parte fabricate da Annibal Fontana milanese scultore raro, et di grande ingegno.

Intrando in chiesa si ritrova essa chiesa tutta incrostata di vivo con inserte pietre di mischio poste con molto artificio, et con statue fabricate come di sopra.

Sopra a tutti li pilastri vi sono li capitelli di metallo di gran manifatura et spesa, con un organo di gran prezzo per la bontà, oro, pittura et altra manifatura.

Il volto et cupola di essa chiesa è fatto con uno compartito molto degno, lavorato di stucco et posto tutto a oro et azurro.

Vi sono diversi quadri di pittura riposti nelle capelle fatti da diversi valent'huomini, tra quali vi è una Imagine della gloriosissima Vergine di mano di Rafaele d'Urbino, che fu dil Cardinale Santa Prassede, et dalli deputati doppo morte sua comprata per scuti trecento, se ben si giudica di tanta perfettione che non vi è danaro che la possi pagare.

Il luoco dove si ritrova la devotione principale è situata al piè de un delli quatro pilastri che sostentano la cupola di essa chiesa, et per l'antiquità, poii che sono mille cento novanta quatro anni che d'ordine del Beato Ambrosio fu ivi dipinta, niuno ha havuto animo di mutargli luoco, et però coperta con una lastra di argento battutto con la sua solita ferrata, è stata ivi lasciata, fabricandogli di sopra uno altare voto, et aperto di sotto, acciò che li devoti possono ricevere consolatione della visitatione di quel divoto et antico luoco.

L'altare in sé sarà con quatro colonne d'argento batuto canellate, delle quali sin'hora ne sono in essere due, et tutta la spesa assenderà per il meno a quatordecimille scudi, alla cui impresa di presente se vi attende con molta gagliardezza.

Questo luoco hebbe principio di fabrica, come si è detto di sopra, cento cinquanta sette anni sono, et il primo nottabil miracolo fu che celebrando ivi un sacerdote della casa de

Porri, alla presenza di molte persone aparve visibilmente la gloriosissima Vergine, alla sodetta ferrata, et estendendo le mani alzò un vello che copriva essa imagine, il qual velo anco oggidì si tiene con molto veneratione, alla cui fama concorse tutta la città, et molti ottenero diverse gratie, come si veriffica dali processi, si che con l'elemosine si è fabricato si degno edificio et con tanta spesa quotidianamente si è officiato, et a tutta via si va continuando.

Li deputati passati et presenti non hanno mai havuto animo, come anco non hanno, di augumentarvi entrata, ma il tutto spender largamente in fabrica et officiatura, et questo per fugir ogni incontro de impetratione di essa chiesa col dubio che per l'entrada si riducessi in commenda. L'administratione di essi deputati laici è di molto satisfatione alla città, all'ordinario et a tutti li devoti di quel luoco, si pretendono come successi per l'elettione prima fatta dali ducca, di essere immediatamente sotto la protettione reggia, et cossì vanno continuando con speranza di essere aggiutati et favoriti in ogni loro occorrenza dalla maestà dil re nostro signore, la cui real persona Iddio conservi longo tempo et felicità.

Et qui basciando le mani di vostra signoria illustrissima, con ogni humiltà gli facciamo riverenza.

Dalla sodetta Fabrica alli XII aprile 1587.

La quale lettara hanno ordinato che sii approbata come approbano, et laudano grandemente esso illustre signor Carlo Archinto della fatica et opera così laudevole, fatta il quale preganno similmente a presentarne copia al sodetto illustrissimo signor visitatore in nome di questo Capitolo.

### **119. 1587, 9 agosto**

#### **Milano**

*I deputati della Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso incaricano l'ingegnere Martino Bassi di studiare una soluzione per collocare il bassorilievo d'oro raffigurante la Pietà, acquistato da monsignor Francesco Panigarola vescovo di Crisopoli, sul piedritto dell'Assunta di Annibale Fontana. Nel caso non si trovi una soluzione, i deputati stabiliscono che sia commissionato a Giovanni Ambrogio Figino o a Federico Barocci un dipinto sostitutivo.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Amministrazione 61 (Sedute. Registri. 1583-1599), 1583-1592, ff. 151-152.

Ed: AGOSTI 1997, p. 326.

1587, alli 9 agosto

L'illustri et molto magnifici signori

cavaliere Girolamo Visconte priore

Iacopo Antonio della Torre, ambasciatore del serenissimo signor duca di Savoya

Sforza da Brivio

Giovanni Battista Fossano

Giovanni Battista Archinti

Leonido Melzo

Giovanni Battista Galina

Guido Landriano

Giovanni Paulo Piato

Carlo Archinti

Giovanni Battista Canevese

conte Giovanni Battista Borromeo

[...]

In oltre che l'ingegnere Basso usi ogn'arte et industria per fare che s'acchomodì il quadro comprato dal reverendissimo monsignore Panigarola, che sta bene così per la grandezza come che vi si conforme all'architettura, et caso che non vi sia remedo a puoterlo commodare, che se prega il Figino a fare quella pintura che se giudicarà necessaria per servizio del'altare di Nostra Signora, et non accettando, che poi l'illustre signor conte Giovanni Battista Borromeo se compiaccia di fare ciò compire da Federico Baroggio d'Urbino, come quello che fatto da sua signoria proposto per sogetto buono.

**120. 1590, 25 marzo**

**Milano**

*I deputati della Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso decretano l'inalienabilità della Sacra Famiglia con San Giovannino creduta di Raffaello, incaricando l'ingegnere Martino Bassi di progettare una cornice per posizionarlo all'altare della Madonna del parto.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Amministrazione 61 (Sedute. Registri. 1583-1599), 1583-1592, f. 210.

1590, alli 25 marzo

L'illustri et molto magnifici signori

Francesco Raindolo vice priore

conte Giovanni Battista Borromeo

Iacopo Antonio della Torre, ambasciatore etc.

Carlo Archinti

Giovanni Paolo Piatti

Giovanni Battista Archinti

Giovanni Battista Pozzobonello

Leonido Meltio

conte Matheo Taverna

Hanno ordinato che la statua della Madonna fatta dal quondam domino Annibale Fontana resti nella nizza dove è posta al altare novo della Madonna, et nel pedrezzo del'istessa statua se ponghi il quadro d'oro che se comprò da monsignore reverendissimo vescovo Panigarola, et il quadro di Rafaello d'Urbino che se doveva ponere in luogo di detta statua in nisuno conto s'habbia di vendere per nisun prezzo, anzi l'ingegnere Basso habbia di fare un disegno del ornamento che l'accompagni, per ponerlo sopra l'altare della Madonna del parto, caso che detto quadro habbia il suo lume.

**121. 1600, 9 luglio**

**Milano**

*I deputati della Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso stabiliscono l'assegnazione della cappella dell'Assunzione al patronato di Giorgio Secco, conte di Mozzanica, e incaricano Cristoforo Riva, uno dei fabbricieri, di verificare secondo quali termini era stato istituito il patronato da Rbo della cappella di San Rocco per poter stipulare con Secco un accordo analogo a quello.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Amministrazione 62 (Sedute. Registri. 1600-1624), 1600-1611, ff. s.n.

1600, alli 9 luglio

Convocati et congregati li signori

Theodoro Adda priore

Sforza Brivio

Giovanni Battista Archinti  
Fulvio Gambalorta  
Ambrogio Fiorenza  
Carlo Brivio  
Castelano Magi  
Geronimo Ferrari  
Giovanni Battista Posbonello  
marchese Pompeo Litta  
Paolo Camillo Roma  
Christofforo Riva

[...]

Conte Giorgio Secco Intesa da poi la relatione fatta dal sodetto signor Giovanni Battista Posbonelli in nome del signor conte Giorgio Secco, il qual dimandava che questo Capitolo s'accontentasse concederli la capella posta nella chiesa di Nostra Signora vicino la sacristia, poiché egli l'havrebbe dotata conforme a quello fosse statto conveniente, sì di messa quotidiana quando di mercede per il sacerdote, quale in perpetuo avesse celebrato, et anco di quanto fosse stato espediente et necessario circa detta celebratione, et fatto sopra di ciò longo trattato et discorso, finalmente tolti gli voti sono venuti li signori in parere di concedere come in virtù della presente concedono al detto signor conte Giorgio Secco la detta capella nella quale, stabiliti che saranno li opportuni contratti et instrumenti tra questa Veneranda Fabbrica et esso signor conte Secco, possi far celebrare detta messa quotidiana conforme al suo desiderio, et eleggano il predetto signor Riva, il quale s'informi di quanto segni [?] nel concedere la capella a signori Rho et sua dotatione, et rifferiva affinché possino stipularsi questi instrumenti che saranno necessari.

[...]

**122. 1601, 15 gennaio**

**Milano**

*I deputati della Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso stabiliscono la decorazione delle volte delle campate della navata – con stucchi analoghi a quelli delle volte già decorate, dorature e affreschi – e il posizionamento di cornici lignee agli altari in vista della commissione delle rispettive pale. Queste ultime dovranno raffigurare Santi, fra i quali vengono elencati a titolo esemplificativo: Sant'Antonio da Padova, Sant'Ambrogio, San Carlo Borromeo, San Francesco da Paola, San Francesco d'Assisi e Santa Caterina da Siena. Agli altari della Madonna del parto e del Crocifisso si prevede invece di collocare ancone raffiguranti la Vergine Maria e la Crocefissione. I deputati si raccomandano inoltre che il soggetto degli affreschi delle campate sia scelto in relazione a quello delle pale.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Amministrazione 62 (Sedute. Registri. 1600-1624), 1600-1611, ff. s.n.

Ed: BORA 2012, p. 20 (trascrizione parziale).

1600, alli XV genaio

Convocati et congregati li signori

marchese Pompeo Litta priore

Sforza Brivio

Theodoro Adda

Carlo Brivio

Alessandro Schiafenato

Gerolamo Ferrari

Castelano Magi

conte Giovanni Battista Serbellone

Christofforo Riva

[...]

stucco, pittura  
et altre cose alle  
volte della chiesa

Essendo di poi statto proposto dal detto signor priore se si doveva dar principio al stuccare, dipingere et adorare le volte fatte di novo nella chiesa di Nostra Signora conforme alle altre già fatte, et mettere i telari di legno alli altari per le ancone, et anco finire di stabilire la forma delli semicirculi mentre vi saranno li ponti, et fatto sopra detta proposta debita consideratione, fu ordinato che dette volte si riduchino alla forma delle altre col stucco, oro e

pitture per mano d'huomini eccellenti, et che si mettino i telari di legno alli altari per porvi di poi le ancone de qualche Santi, come saria de Santi Antonino da Padoa, Ambrosio, Celso, Francesco de Paula, Francesco, Caterina da Siena, et all'altare della Madona essa gloriosissima Vergine, all'altare del Crucifisso Nostro Signore Crucifisso, havendo mira sopra tutto che dove sarà l'ancona d'un Santo, nella capella vi si dipinga qualche misterio o rappresentazione della sua vita e miraculi, et così nelle altre, et s'avertisca avanti si levino li ponti a stabilire la forma delli semicirculi acciò si finiscano, et a ciò eleggono li signori provinciali della chiesa et il sodetto signor Carlo Brivio.

[...]

**123. 1601, 14 aprile**

**Milano**

*I deputati della Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso incaricano il cavalier Gerolamo Visconti e Gerolamo Ferri di stabilire i termini dell'accordo per la concessione del patronato della cappella dell'Assunzione a Giorgio Secco, conte di Mozzanica.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Amministrazione 62 (Sedute. Registri. 1600-1624), 1600-1611, ff. s.n.

1600, a 14 aprile

Convocati et congregati li signori

marchese Pompeo Litta priore

Sforza Brivio

Giovanni Battista Fossani

cavalier Hieronimo Visconte

Paolo Camillo Roma

Hieronimo Ferri

Giovanni Battista Firenze

Christofforo Riva

Giovanni Battista Posbonelli

conte Giovanni Battista Serbellone

Aluiggi Trotto  
Carlo Brivio  
Castelano Magi  
conte Georgio Trivultio

Conte Georgio Secco Hanno eletto li sodetti signori cavalier Visconte et Hieronimo Ferri, i quali stabiliscano la forma del contratto tra questa Veneranda Fabbrica et il signor conte Georgio Secco per la concessione fattoli della capella nella chiesa di Nostra Signora, e poi riferiscano.

[...]

**124. 1601, 29 luglio**

**Milano**

*I deputati della Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso riconfermano la concessione del patronato della cappella dell'Assunzione a Giorgio Secco, conte di Mozzanica, e stabiliscono l'apertura di una nuova porta – disegnata dall'ingegnere Ercole Turati – per entrare in sagrestia dalla chiesa senza passare dalla cappella.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Amministrazione 62 (Sedute. Registri. 1600-1624), 1600-1611, ff. s.n.

1601, a 29 luglio

Convocati gli signori

marchese Pompeo Litta priore

cavalier Hieronimo Visconte

Giovanni Battista Fossani

Castelano Magi

Hieronimo Ferrari

conte Giovanni Battista Serbellone

Paolo Camillo Roma

Christofforo Riva

Theodoro Adda

capella dil signor



conte Secco

Di più hanno ordinato ch'essendosi concessa la capella presso la sacrestia ~~all' signori Rho~~ signor conte Georgio Secco per più convenienza si faccia la porta di passar dalla chiesa in sacristia nel pilastro, conforme al disegno fatto dal ingegnere di questa Fabbrica, restando solo un uschio per uscir in detta capella a corrispondenza dell'altro qual è per incontro, et va nel sito dietro alla chiesa.

[...]

## 125. 1607, 8 luglio

### Milano

*I deputati della Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso accettano la richiesta avanzata da Gerolamo e Pompeo Castelletto relativa alla retrovendita dei terreni siti nel territorio di Lomaniga venduti alla Fabbrica da Gerolamo Castelletto, parente e omonimo del richiedente, con i cui proventi si erano coperte fino a quel momento le spese relative alla celebrazione di una messa quotidiana istituita per legato testamentario dal defunto Cristoforo Appiano.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Amministrazione 62 (Sedute. Registri. 1600-1624), 1600-1611, ff. s.n.

1607, die dominico octavo mensis iulii

Convocati li molto illustri signori

conte Ruger Marliano priore

Castellano de Maggi

Scaramuzza Visconte

Giovanni Battista Pozzobonello

Theodoro d'Adda

Aluiggi Trotto

cavaglier Carlo Visconte

Hieronimo Ferrari

Giovanni Battista Fiorenza

marchese Pompeo Litta

Carlo Brivio

[...]

Castelletti

Letto il memoriale di Gerolamo et Pompeo, fratelli Castelletti, del tenor seguente.

Ponatur tenor.

Doppo di essersi discorso sufficientemente di detto negocio, pigliati li voti conforme al solito, hanno detti signori ordinato che si facci la dimandata retrovendita et liberatione per l'istesso prezzo con il quale furno venduti detti beni<sup>1</sup>, il qual è de L. 2.000, con ché li supplicanti paghino li fitti decorsi et quello di più per elemosina che sarà arbitrato dal sudetto signor Posbonello, il qual fece la relatione di questo fatto, et al qual detti signori hanno dato tutta quella auttorità che si conviene acciò posi espedire detta liberatione, la quale vogliono che vagli come se fosse fatta da tutto il Capitolo, avertendo detto signor Posbonello che nella liberatione serà li patti quali furno convenuti nella vendita fatta de detti beni per cautione della messa quotidiana lasciata dal quondam Cristoforo Appiano, dal quale provenero le lire due mille con le quali si fece la compra de detti beni, con l'investitura livellaria a ragione de lire cento l'anno, da esser date al sacerdote per la celebratione di detta messa, et come più ampiamente si contiene in detta vendita rogata dal quondam Nicolò Vignarcha, notaro et procuratore collegiato di questa città, a li 6 ottobre del anno 1604<sup>2</sup>.

[...]

<sup>1</sup> Doc. 92.

<sup>2</sup> Il notaio non può essere Nicolò Vignarcha q. Angelo, la cui attività termina nel 1573, ma non mi risulta esista un omino attivo all'inizio del XVII secolo.

## **126. 1621, 30 maggio**

### **Milano**

*I deputati della Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso accolgono la richiesta di monsignor Besozzo, prefetto di Porta Ticinese, di fare copiare l'Assunzione di Camillo Procaccini, commissionata da Giorgio Secco, conte di Mozzanica, per l'altare della cappella dell'Assunzione, e offrono inoltre piena disponibilità perché il pittore che ne verrà incaricato possa realizzare la copia senza spostare l'ancona.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Amministrazione 62 (Sedute. Registri. 1600-1624), 1611-1624, ff. s.n.

1621, a di 30 maggio

Convocati et congregati li moltro illustri signori

Baldesar Barzi priore  
marchese Cesare Visconte  
conte Aluiggi Arconato, et  
Giovanni Maria Visconte

copia dell'Ancona  
della Santissima  
Assontione

Oltra di ciò riferse ancora l'istesso signor priore il desiderio qual haveva il molto reverendo signor Besozzo prefetto di Porta Ticinese di far cavar copia del'ancona di questa chiesa qual è nella capella della Santissima Assontione fatta far dal quondam signor conte Giorgio Secco, et che per questo effetto egli desiderava, per magior comodità del pittor, che si levasse detta ancona con promessa di riportarla, et racomodarla come prima.

Et pigliati li voti hanno detti signori ordinato che si compiaciarà detto monsignor Besozzo, et perciò se dii ogni comodità possibile al pittore per poter far detta copia, il qual potrà farla senza mover l'ancona dal suo luoco.

[...]

### **127. 1621, 28 giugno**

#### **Milano**

*I deputati della Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso concedono licenza agli ordinari del Duomo di Milano di far spostare l'Assunzione di Camillo Procaccini dall'altare della cappella dell'Assunzione alla sala capitolare per farne realizzare una copia, a patto che poi sia ricollocata e che tutte le operazioni di spostamento siano supervisionate dal portiere del Santuario, Luigi Tissino.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Amministrazione 62 (Sedute. Registri. 1600-1624), 1611-1624, ff. s.n.

1621, die dominico 28 mensis iunii

Convocati et congregati li moltro illustri signori

Baldessar Barzi priore

Aluiggi Trotto

Paolo Camillo Roma

Nicolò Pagnano

conte Aluiggi Marliano

Ottavio Archinto

cavaglier Carlo Visconte

Uberto Pirovano

conte Baldessar Biglia

conte Aluiggi Arconato

[...]

copia dell'Ancona  
della Santissima  
Assontione

Ancora ha l'istesso venerando Capitolo, a relatione del signor priore, concesso licenza alli molto reverendi signori ordinarii della chiesa metropolitana di Milano di potter far levare l'ancona della Santissima Assontione, qual è nella capella appresso la sacrestia, et portarla in questa sala capitolare, farne cavar copia a suo piacer, et poi riponerla al suo loco, et che nel levarla et riponerla assista et aggiuti Aluiggi Tissino, portero di questa casa.

[...]

**128. 1624, 28 febbraio**

**Milano**

*I deputati della Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso pregano Giovanni Maria Visconti e Galeazzo Arconato di verificare con Giovanni Battista Crespi detto il Cerano la possibilità di ottenere un suo intervento di restauro sulla Sacra Famiglia con San Giovannino creduta di Raffaello.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Amministrazione 62 (Sedute. Registri. 1600-1624), 1611-1624, ff. s.n.

1624, die 28 februarii

Convocati et congregati li moltro illustri signori

Baldthesar Rho priore

Paulo Camillo Roma

Nicolò Pagnano

Annibal Magio

Balthesar Barzo

marchese Alessandro Vistarino

Giovanni Maria Visconte

Galeazo Arconato

conte Giulio Cesare Borromeo

[...]

per [il] quadro di  
Nostra Signora et  
disegno del ingegnere  
Corbetta

Ancora con li voti hanno preghato li sudetti signori Giovanni Maria Visconte et Arconato che trattino con il Cerrano pittore acciò provedi ché la pittura del quadro di Nostra Signora fatta da Rafael et posto nella sacrestia non si discolori come pare...

[...]

**129. 1640, 25 marzo**

**Milano**

*I deputati della Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso rifiutano l'offerta di acquisto della Sacra Famiglia con San Giovannino creduta di Raffaello e della Madonna con il Bambino e Sant'Anna di Gian Giacomo Caprotti detto il Salai avanzata da Diego Felipe de Guzmán, governatore di Milano, per conto di Filippo IV di Spagna; è inoltre ribadita l'inalienabilità dei due dipinti.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Amministrazione 64 (Sedute. Registri. 1637-1665), 1637-1645, ff. s.n.

1640, a di 25 marzo

Convocati li signori

conte Antonio Corio priore

cavalier Carlo Visconte

conte Ottavio Archinti  
questor Francesco Gallarate  
Annibal Maggio  
don Alessandro Visconte  
conte Aluigi Arconate  
Georgio Trivulzi  
cavalier Alessandro Panigarola  
Hippolito Brivio

[...]

Si diino li due quadri  
di Rafaele d'Urbino  
et del pittor Salai a  
sua eccellenza per  
il prezzo detta sua  
eccellenza darà

Proposito dal signor priore qualmente l'eccellentissimo signor marchese di Leganes governatore di questo Stato gl'ha trattato acciò procuri che questa Veneranda Fabrica gli facci vendita delli duoi quadri che si ritrovano nella sacrestia della chiesa di Nostra Signora di San Celso, l'uno dell'immagine della Beatissima Vergine con altre figure fatte di mano del pittore Raffaele d'Urbino, et l'altro dell'immagine pure della Beatissima Vergine con altre figure di mano del pittore Salai, offerendosi di pagar quel prezzo che sarà conveniente, et questo per mandarli a sua maestà nostro padrone, come detto eccellentissimo governatore ha significato al medemo signor priore, laonde havuto sopra di ciò longo discorso, et informatosi in che maniera sono pervenuti detti quadri in questa veneranda Fabrica, havendo ancora sopra di ciò tolto parere di persone sapienti, se essi signori deputati possono alineare detti quadri, et consultati di poterlo fare quando sia con evidente utilità di detta veneranda Fabrica.

Si è risoluto et stabilito di dare detti duoi quadri al detto eccellentissimo signor governatore per mandare, come ha detto, a sua maestà, per quel prezzo che offerirà mentre sii con eccidente utilità di detta veneranda Fabrica, qual utilità detti signori

congregati hanno rimesso alla pietà et devotione di detto eccellentissimo signor governatore.

**130. 1641, 13 gennaio**

**Milano**

*I deputati della Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso concedono il permesso al conte Alberto Visconti di far copiare – senza spostare – la Sacra Famiglia con San Giovannino creduta di Raffaello e della Madonna con il Bambino e Sant’Anna di Gian Giacomo Caprotti detto il Salaì.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Amministrazione 64 (Sedute. Registri. 1637-1665), 1637-1645, ff. s.n.

1641, a dì 13 genaro

Convocati et congregati li molto illustri signori

conte Antonio Corio priore

conte Ottavio Archinto

questor Francesco Gallarate

Annibal Maggio

cavalier Alessandro Panigarola

don Alessandro Visconti

Hippolito Brivio, et

Giovanni Pozzobonelli

[...]

li quadri del Rafael e  
Leonardi al signor  
conte Visconti  
per copiare

Si concede al signor conte Alberto Visconti di poter far copiare li due quadri del Rafaele e Leonardi posti nella sagrestia, mentre non si movino dal suo luogho.

[...]

**131. 1641, 27 gennaio**

**Milano**

*I deputati della Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso concedono al questore Francesco Gallarti – portavoce di Diego Felipe de Guzmán, governatore di Milano – di far copiare – senza spostare – la Sacra Famiglia con San Giovannino creduta di Raffaello e la Madonna con il Bambino e Sant’Anna di Gian Giacomo Caprotti detto il Salai.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Amministrazione 64 (Sedute. Registri. 1637-1665), 1637-1645, ff. s.n.

1641, a dì 27 genaro

Convocati et congregati li molto illustri signori

conte Antonio Corio priore

cavaglier Alessandro Panigarola

conte Aloigi Arconato

Hippolito Brivio

Georgio Triulzi

Annibal Maggio

Giovanni Pozzobonelli, et

questore Francesco Gallarate

[...]

le copie delli quadri  
del Rafaele e  
Leonardi a sua  
eccellenza

Esposto dal signor questor Gallarate come sua eccellenza desidera copia delli quadri del Rafaele e del Leonardo, è stato detto doversi ciò a sua eccellenza concedere, con ché non si levino dal luogo dove sono.

[...]

**132. 1646, 8 settembre**

**Milano**

*I deputati della Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, dopo aver discusso della proposta di realizzazione di una galleria di dipinti, della quale l'ingegnere Gerolamo Buzzzi deve*



*fornire il progetto, delegano Pirro Visconti, conte di Brebbia, e Luigi Arconati, conte di Lomazzo, ad occuparsene di modo che i lavori possano essere avviati la primavera successiva.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Amministrazione 64 (Sedute. Registri. 1637-1656), 1645-1651, ff. s.n.

1646, a di 8 settembre alla mattina

Convocati et congregati li molt'illustri signori

marchese Georgio Trivulzi priore

conte Ottaviano Archinto

Annibal Maggio

conte Antonio Corio

marchese Pietro Antonio Lonate

conte Luigi Maria Arconate

cavaglier Alessandro Panigarola

Hippolito Brivio

marchese Giovanni Pozobonelli

Discorso della galleria che si è proposto di fare in questa Fabrica per riponer li quadri, et altri apparati, conforme al disegno che darà l'ingegnere [Gerolamo Buzzi] di questa Fabrica, qual doverà esser dal venerando capitolo approvato.

delega per la galleria Si sono delegati li signori conte Pirro Visconte et conte Luigi Arconate come provinciali della Fabrica [per] far provvedere per li materiali et altre cose acciò a primavera prossima si posi dar principio a tal opera.

[...]

### **133. 1647, 26 maggio**

#### **Milano**

*I deputati della Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso sollecitano Ottavio Archinto, conte di Tainate, e Ippolito Brivio, perché si occupino del rinnovamento dell'altare della campata di Sant'Ambrogio, compito del quale erano già stati incaricati, mentre Antonio Reina è incaricato di informarsi circa il costo dei vetri molati destinati a proteggere il Congedo di Cristo dipinto da Carlo Urbino per l'altare della stessa campata.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Amministrazione 64 (Sedute. Registri. 1637-1656), 1645-1651, ff. s.n.

1647, a dì 26 maggio

Convocati et congregati li molt'illustri signori

cavaglier Alessandro Panigarola priore

conte Ottaviano Archinto

Annibal Maggio

conte Antonio Corio

marchese Pietro Antonio Lonate

marchese Georgio Triulzi

Hippolito Brivio

ornamento alla Beata  
Vergine della  
Benedittione

Discoso dalli signori conte Ottavio Archinto et Hippolito Brivio già delegati circa l'ornamento che s'ha da fare alla capella della Beata Vergine della Benedittione.

Si sono di novo pregati detti suoi signori deputati acciò si compiacciano far fare detto ornamento nella conformità che essi giudicaranno, et dall'agente [Antonio] Reina si faccia diligenza del valore de vetri che occorreranno per la vetriata, cioè molati, et d'altri ancora, et al primo capitolo ne faccia avisati detti signori.

[...]

#### **134. 1648, 13 settembre**

##### **Milano**

*I deputati della Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso ordinano ufficialmente la realizzazione di una galleria di dipinti, della quale sono incaricati di occuparsi – previo consulto dell'ingegnere Gerolamo Buzzzi – Carlo Visconti, conte di Carbonara, e Ottavio Archinto, conte di Tainate.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Amministrazione 64 (Sedute. Registri. 1637-1656), 1645-1651, ff. s.n.

1648, a dì 13 settembre

Convocati et congregati li signori

Hippolito Brivio priore  
conte cavalier Carlo Visconte  
marchese Cesare Visconte  
conte Ottavio Archinto  
Annibal Maggio  
conte Aluigi Maria Arconate  
conte Alessandro Panigarola  
marchese Giovanni Pozzobonelli  
conte Lodovico Arese  
conte don Giulio Monti

[...]

far un luoco di  
riporre li quadri

Trattandosi qualmente moltiplicando li quadri per l'apparato che si fa in questa chiesa sarebbe necessario proveder d'un luoco per riponerli, acciò non patiscano detrimento, et havuto al tutto la debita consideratione, sentito anco sopra di ciò l'ingegnere Buzzi, è stato ordinato doversi far fabricare un luoco per riponer detti quadri nel sito e luogo che giudicaranno li signori conti Carlo Visconte et Ottavio Archinti, con il parere di detto ingegnere, o come ad essi signori parerà, con che si faccia quanto prima possibile.

**135. 1666, 30 maggio**

**Milano**

*I deputati della Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso incaricano Giovanni Pozzobonelli, marchese di Arluno, di occuparsi della rimostranza di Carlo Cavenago, erede del defunto Francesco Bernardis, in merito a un legato di 900 lire destinato alla decorazione della campata di Sant'Ambrogio.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Amministrazione 65 (Sedute. Registri. 1657-1683), 1665-1672, ff. s.n.

1666, a dì 30 maggio

Convocati li illustrissimi signori

conte Francesco Balbiano Belzoioso priore

conte Pirro Visconte Borromeo

conte Luigi Maria Arconate

marchese Giovanni Pozobonello

conte Georgio Rainoldo

conte don Giulio Monte

conte Alberto Visconte

conte Antonio Arcimboldo

marchese Vercellino Maria Visconte

conte Cesare Pietrasanta

Francesco Castiglione

conte Horatio Archinto

conte Antonio Renatto Borromeo

tutti de signori deputati alla Veneranda Fabbrica della chiesa de Nostra Signora presso Santo Celso di Milano, nella solita sala capitolare di detta Veneranda Fabbrica

[...]

legato del Bernardis Il procuratore collegiato Carlo Cavenago, herede del fu Francesco Bernardis, qual fece legato de lire 900 alla capella della Benedittione, con suo memoriale significa esser fatto tal legato per onorar detta capella, et che desidera vedersi adempita la mente di detto testatore massime havendo egli già pagato lire ottocento, et s'esibisce pronto pagar il restante: s'è detto dover il supplicante esebir il testamento, pregandone il signor marchese Giovanni Pozobonello farlo vedere, e dar quei ordini stimarà.

[...]

**136. 1666, 28 giugno**

**Milano**

*I deputati della Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso incaricano il conte Filippo Corio, Scaramuzza Visconti, marchese di Riozzo, e l'ingegnere Gerolamo Quadrio di visitare la*

*campata di Sant'Ambrogio per stabilire quale ornamento possa essere realizzato con il legato di 900 lire stabilito a questo scopo da defunto Francesco Bernardis.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Amministrazione 65 (Sedute. Registri. 1657-1683), 1665-1672, ff. s.n.

1666, die dominico vigesimo octavo mensis iunii

Convocati li illustrissimi signori

marchese Giovanni Pozobonelli vicepriere

conte Georgio Rainoldo

conte Alberto Visconte

marchese Vercellino Maria Visconte

conte Cesare Pietrasanta

conte Horatio Archinto

conte Antonio Renato Borromeo

conte Filippo Corio

marchese Scaramuzza Visconte

tutti de signori deputati alla Veneranda Fabrica della chiesa de Nostra Signora presso Santo  
Celso di Milano

[...]

legato alla capella della  
Beneditione

Mentre il causidico collegiato Cavenago fa istanza per l'ornamento alla capella della Beneditione, restano delegati li signori conte [Filippo] Corio e marchese Scaramuzza Visconte con l'intervento dell'ingegnere [Gerolamo Quadrio] far visitar detta capella, et vedere qual ornamento si possa fare, havuto riguardo alla spesa de lire novecento lasciate a tal effetto, et riferire il tutto in capitolo per deliberare.

[...]

**137. 1666, 11 luglio  
Milano**

*Il conte Filippo Corio, Scaramuzza Visconti, marchese di Riozzo, e l'ingegnere Gerolamo Quadrio riferiscono ai deputati della Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso di aver visitato la campata di Sant'Ambrogio e di aver individuato tre possibili alternative per il suo ornamento, per ciascuna delle quali l'ingegnere ha predisposto un progetto: una cornice di pietra mischia lucidata, due braccia di bronzo o una ferrata posizionata sopra alla balaustra; delle tre, i deputati deliberano di far realizzare la prima.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Amministrazione 65 (Sedute. Registri. 1657-1683), 1665-1672, ff. s.n.

1666, a di 11 luglio

Convocati li illustrissimi signori

conte Francesco Balbiano Belzoioso priore

conte Pirro Visconte Borromeo

marchese Giovanni Pozobonello

marchese Thebaldo Visconte

conte Alberto Visconte

marchese Vercellino Maria Visconte

conte Cesare Pietrasanta

Francesco Castiglione

conte Antonio Renato Borromeo

conte Filippo Corio

tutti de signori deputati alla Veneranda Fabbrica della chiesa della Beatissima Vergine Maria  
presso Santo Celso di Milano

ornamento alla capella  
della Benedittione

Hanno riferito li signori conte Filippo Corio et marchese Scaramuzza Visconte haver visitata, insieme con l'ingegnere [Gerolamo] Quadrio, la capella di Nostra Signora della Benedittione per l'ornamento se li deve fare, et ciò in virtù della loro delegatione, et letta la relatione fatta dal detto Quadrio, qual propone poter quella abelirsi in tre forme, cioè: o con un telaro di pietra mischia lustra, o farvi duoi bracchii di getto di bronzo, ovvero con una ferrata elevata sopra la balaustrata, et visti li disegni in tal

conformità fatti: ordina il capitolo s'abelischi con il telaro di pietra mischia nel modo ricordato dal detto ignegnero.

[...]

### **138. 1667, 30 gennaio – 13 febbraio**

#### **Milano**

*I deputati della Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso concedono al conte Antonio Secco Suardo Commeno, discendente di Giorgio Secco, il patronato della cappella dell'Assunzione e l'uso della sepoltura pertinente allo stesso ambiente.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Amministrazione 61 (Sedute. Registri. 1583-1599), 1583-1698, ff. 71-72.

1667, a di 30 genaro

Letto il memoriale del signr conte Antonio Secchi Commeno, con quale rapresenta che al fu signor conte Georgo Secchi habbi fatto erigere la capella dell'Assontione et un sepolcro in questa chiesa, nanti alla detta capella, supplica approvar la concessione de detto sepolcro e capella. S'è detto che el procuratore vedi le scritte e riferischi.

1667, a di 13 febraro

Sentito il procuratore di questa veneranda Fabrica, qual ha rapresentato il contenuto delle scritte esebitogli dal signor conte Antonio Secchi Commeno circa la raggione che pretende havere per la capella dell'Assontione e sepolcro in questa chiesa, qual fu fatta stabilire dal quondam signor conte Georgio Secchi suo ascendente, è stato detto doversi conceder detta capella e sepolcro al detto signor conte Antonio, conforme già era destinata al medemo signor conte Georgio, in quanto alla capella et sepolcro solamente.

### **139. 1668, 13 maggio**

#### **Milano**

*Scaramuzza Visconti, marchese di Rioxzo, mette in discussione la sostenibilità economica del progetto della cornice di pietra mischia lucidata approvato per la decorazione della campata di Sant'Ambrogio; i deputati della Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso stabiliscono di rivedere la decisione presa.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Amministrazione 65 (Sedute. Registri. 1657-1683), 1665-1672, ff. s.n.

1668, a di 13 maggio

Convocati li illustrissimi signori

conte Georgio Raioldi priore

conte Luigi Maria Arconate

conte Francesco Balbiano Belzoioso

conte don Giulio Monte

marchese Thebaldo Visconte

conte Alberto Visconte

tutti de signori deputati alla Veneranda Fabbrica della chiesa della Beatissima Vergine Maria presso Santo Celso di Milano

[...]

circa l'ornamento alla  
capella della  
Benedittione

Il signor marchese Scaramuzza ha discorso circa l'ornamento da farsi alla capella della Benedittione conforme egli fu delegato ed inteso non possi la spesa escedere le lire novecento per tal effetto lasciate da Francesco Bernardis: ordinano li signori congregati doversi per il ... capitolo portar l'ordinatione fatta in questo particolare, ed anco il disegno dell'ingegnere per poter risolvere quanto occorrerà.

[...]

#### **140. 1668, 27 maggio**

##### **Milano**

*I deputati della Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso esaminano e riconfermano il progetto dell'ingegnere Gerolamo Quadrio per la cornice di pietra mischia lucidata da realizzarsi – grazie alle 900 legate dal defunto Francesco Bernardis – alla campata di Sant'Ambrogio; il conte Filippo Corio e Scaramuzza Visconti, marchese di Rizzio, sono incaricati di seguire i lavori.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Amministrazione 65 (Sedute. Registri. 1657-1683), 1665-1672, ff. s.n.



1668, a di 27 maggio

Convocati li illustrissimi signori

conte Georgio Raioldi priore

conte Pirro Visconte Borromeo

conte Luigi Maria Arconate

conte Francesco Balbiano Belzoioso

marchese Giovanni Pozobonelli

tutti de signori deputati alla Veneranda Fabbrica della chiesa della Beatissima Vergine Maria  
presso Santo Celso di Milano

[...]

ornamento alla capella  
della Benedittione

Il signor marchese Scaramuzza ha fatto esebir dall'ingegnere [Gerolamo Quadrio] il disegno per far l'ornamento alla capella della Benedittione per il legato del quondam Francesco Bernardis et lettasi l'ordinatione capitolare del dì 11 luglio 1666, qual dispone doversi abelir detta capella con un telaro di pietra mischia nel modo che fu ricordato dal medemo ingegnere: li signori congregati si sono conformati a detta ordinatione, et hanno pregati li signori conte Filippo Corio e marchese Scaramuzza Visconte compiacersi di procurar si faccia detto ornamento in tal conforme sin alla concorrente somma de lire novecento legate dal detto Bernardis.

[...]

#### **141. 1670, 11 maggio**

##### **Milano**

*I deputati della Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso emettono un mandato di pagamento pari a 1438 lire, 12 soldi e 8 denari in favore di Pietro Paolo Muttone per la realizzazione della cornice di pietra mischia lucidata della campata di Sant'Ambrogio, collaudata da Scaramuzza Visconti, marchese di Riozzo, e dall'ingegnere Gerolamo Quadrio.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Amministrazione 65 (Sedute. Registri. 1657-1683), 1665-1672, ff. s.n.

1670, a dì 11 maggio

Convocati li illustrissimi signori

conte Antonio Renato Borromeo vicepriore

conte Pirro Visconte Borromeo

conte Luigi Maria Arconate

marchese Giovanni Pozobonello

conte Horatio Archinto

marchese Scaramuzza Visconte

marchese Carlo Lonate

conte Galeotto Balbiano Belzoioso

tutti de signori deputati alla Veneranda Fabrica della chiesa della Beatissima Vergine Maria  
presso Santo Celso di Milano

[...]

ornamento alla capella  
della Benedittione

Il marchese Scaramuzza Visconte ha rapresentato d'haver vista e fatta vedere dall'ingegnero [Gerolamo Quadrio] di questa veneranda Fabrica l'opera fatta da Pietro Paolo Muttone circa l'ornamento dell'ancona alla capella della Benedittione in questa chiesa, e fatto far distintamente dal medesimo ingegnero il conto di quanto importano le spese e fatture circa detta ancona, qual ascendono in tutto a L. 1438 · 12 · 9, come dalla relatione fatta dal detto ingegnero che ha esibito, qual intesa è stato ordinato doversi spedir il mandato perché detto Muttone resti sodisfatto, avertendo però che si deducano li dinari pagati a buon conto per detta opera.

[...]

**142. 1671, 13 dicembre**

**Milano**

*I deputati della Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso incaricano il conte Filippo Corio e Scaramuzza Visconti, marchese di Riozzò, di mostrare la cornice di legno disallestita*

*dall'altare della campata di Sant'Ambrogio all'ingegnere Gerolamo Quadrio perché la stimi in vista della vendita.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Amministrazione 65 (Sedute. Registri. 1657-1683), 1665-1672, ff. s.n.

1671, a dì 13 dicembre

Convocati li illustrissimi signori

marchese Giovanni Pozobonello viceprioro

marchese Vercellino Maria Visconte

conte Cesare Pietrasanta

conte Francesco Castiglione

conte Horatio Archinto

conte Antonio Borromeo

conte Filippo Corio

marchese Scaramuzza Visconte

conte Gioseffo Arconate

tutti de signori deputati alla Veneranda Fabrica della chiesa della Beatissima Vergine Maria presso Santo Celso di Milano

[...]

cornice di legno,  
vendere

Sendovi la cornice di legno che si levò all'altare della Beneditione, qual viene richiesta comprare, s'è pregato il marchese Scaramuzza [Visconti] e signor conte [Filippo] Corio farla veder e stimar dall'ingegnere [Gerolamo Quadrio], e poi lasciarla al prezzo che detto ingegnere dirà.

[...]

**143. 1673, 9 aprile**

**Milano**

*I deputati della Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso sollecitano Giulio Monti, conte di Valsassina e anche lui fabbriciere, perché siano date disposizioni per la pulitura delle pale d'altare.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Amministrazione 65 (Sedute. Registri. 1657-1683), 1672-1679, f. s.n.

1673, a di domenica 9 aprile

Convocati li illustrissimi signori

conte Cesare Pietrasanta priore

marchese Giovanni Pozobonello

conte don Giulio Monte

conte Antonio Arcimboldo

conte Horatio Archinto

conte Gioseffo Arconate

tutti de signori deputati alla Veneranda Fabbrica della chiesa de Nostra Signora presso Santo  
Celso di Milano

[...]

Pancone

Si prega di novo il signor conte don Giulio Monte dar ordine  
perché siano nettate l'ancone degl'altari che sono in questa chiesa  
dalla polvere che le guasta

[...]

#### **144. 1673, 16 luglio**

##### **Milano**

*I deputati della Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso – sulla scorta della segnalazione del cattivo stato di conservazione del Trasporto di Cristo di Giulio Cesare Procaccini – stabiliscono di affiancare Orazio Archinti, conte di Barate, e Giulio Monti, conte di Valsassina, nell'incarico di occuparsi della pulitura delle pale d'altare.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Amministrazione 65 (Sedute. Registri. 1657-1683), 1672-1679, ff. s.n.

1673, a di 16 luglio

Convocati li illustrissimi signori

conte Cesare Pietrasanta priore

marchese Giovanni Pozobonello

conte don Giulio Monte  
conte Antonio Arcimboldo  
conte Horatio Archinto  
duca Antonio Borromeo  
marchese Carlo Lonate  
  
conte Galeotto Balbiano Belzoioso  
  
marchese don Giovanni Stampa

tutti de signori deputati alla Veneranda Fabrica della chiesa de Nostra Signora presso Santo  
Celso di Milano

[...]

nettare l'ancone

Il signor conte Horatio Archinto ha significato esservi un quadro con sopra l'effigie di Nostro Signore morto qual resta molto carico di polvere che lo guasta, e però esser necessario si faccia nettare: et ricordasi esser delegato in questo particolare di far nettare l'ancone della chiesa il signor conte don Giulio Monte, perciò il venerando capitolo ha delegato detto signor conte don Giulio ed anco il medemo signor conte Horatio per tal facenda.

[...]

#### **145. 1673, 13 agosto**

##### **Milano**

*I deputati della Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, letto il memoriale di Giovanni Battista Ausenda relativo al restauro delle pale d'altare della chiesa, incaricano Orazio Archinti, conte di Barate, di pagare il pittore 10 scudi.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Amministrazione 65 (Sedute. Registri. 1657-1683), 1672-1679, ff. s.n.

1673, a dì 13 agosto

Convocati li illustrissimi signori

conte Cesare Pietrasanta priore

conte Pirro Visconte  
marchese Giovanni Pozobonello  
conte Antonio Arcimboldo  
conte Horatio Archinto  
duca Antonio Borromeo  
marchese Scaramuzza Visconte  
marchese Carlo Lonate  
marchese don Giovanni Stampa

tutti de signori deputati alla Veneranda Fabrica della chiesa de Nostra Signora presso Santo  
Celso di Milano

[...]

Ausenda per nettar  
l'ancone

Letto il memoriale di Giovan Battista Ausenda, con qual significa haver nettate l'ancone al numero de sedeci [sic] che sono in questa Chiesa, e supplica per la recognitione: s'è pregato il signor conte Horatio Archinto far donare al detto supplicante scuti dieci per tal opera, con che egli doni alla Fabrica il soprapìù che possi egli pretendere.

[...]

**146. ante 1673, 20 agosto**

**Milano**

*Memoriale di Giovanni Battista Ausenda sul restauro di tredici pale d'altare del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Chiesa 16 (Pittura e Scultura. Pittori e Scultori), cart. Ausenda.

Ill.mi Sig.ri

Giovan Battista Ausenda devotissimo servitore delle signorie loro illustrissime, essendo admeso dal capitolo di Nostra Signora di Santo Celso per agiustare et ristoverare le dette ancone che si trova nella detta chiesa, che sono il n° 13, computata quella di Paris Bordone,

del quale il detto Ausenda ha stentata assai il poterla ristoverare et agiustarla in qual modo che si trova di presente, che non forsi altra persona si sarebbe admeso a simil risgio essendo ancona de sì gran valore, e così detto Ausenda se rimete in tutto e per tutto alla begnignità [sic] e gentileza delle signorie loro illustrissime, essendo signorie rigardevoli a uno del quale ha fatto quanto mai ha potuto per servirli.

**147. 1673, 20 agosto**

**Milano**

*I deputati della Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, letto il secondo memoriale di Giovanni Battista Ausenda relativo al restauro delle pale d'altare della chiesa, ordinano che il compenso precedentemente pattuito sia aumentato di 5 scudi, per un totale di 15 scudi.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Amministrazione 65 (Sedute. Registri. 1657-1683), 1672-1679, ff. s.n.

1673, a dì 20 agosto

Convocati li illustrissimi signori

conte Cesare Pietrasanta priore

marchese Giovanni Pozobonello

conte don Giulio Monte

conte Antonio Arcimboldo

conte Horatio Archinto

duca Antonio Borromeo

marchese Scaramuzza Visconte

marchese Carlo Lonate

conte Galeotto Balbiano Belzoioso

conte Gioseffo Arconate

marchese don Giovanni Stampa

tutti de signori deputati alla Veneranda Fabbrica della chiesa de Nostra Signora presso Santo

Celso di Milano

[...]

Ausenda pittore per

nettar l'ancone

Letto il memoriale di Giovan Battista Ausenda pittore, qual rapresenta d'haver agiustato n° 13 ancone di questa chiesa, e nettate con ogni diligenza e fatica straordinaria, e però circa la remunerazione si rimette alla benignità de signori deputati, quali havendo considerato quant'occorre sono venuti in parere che se gl'accreschi alli dieci scuti, che nel capitolo passato si dichiarò pagaragli, altri cinque, che in tutto sono scuti quindici, che li signori congregati ordinano si paghino al supplicante per tal facenda

[...]

#### **148. 1683, 16 agosto**

##### **Milano**

*Visita pastorale di Federico Visconti al Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso. Gli altari oggetto della visita sono, nell'ordine, quelli della cappella dell'Assunzione, della Madonna del parto e del Crocifisso nella navata laterale destra, delle campate di San Gerolamo, San Francesco e San Paolo.*

ASDMi, Visite pastorali, Sant'Eufemia, X, f. s.n.; XII, f. s.n.

In nomine Domini anno a Nativitate eiusdem millesimo sexcentesimo octuagesimo tertio, indictione sexta, die vero martis XVI mensis augusti, pontificatus autem sanctissimi in Christo patris et domini nostri domini Innocentii divina providentia papae XI<sup>mi</sup> anno septimo.

Excellentissimus et reverendissimus dominus dominus Federicus tituli Sancti Alexii Sancte Romane Ecclesie presbiter cardinalis Vicecomes Sancte Mediolanensis Ecclesia archiepiscopus.

[...]

Visitationi ecclesiae Sancte Marie Virgnis Miraculorum prope Sanctum Celsum

[...]

Visitavit altare Divo Francisco sacrum, cuius icon superne grandiori in tabula exprimit Beate Marie Virgnis in coelos assumptam stupentibus qui circumstabant Apostolis, inferne vero minori in tabella Divo Franciscum effigie inter horridos Vernorum recessus orantem.



Ad hoc altare quod inata prescriptam formam constructam ac marmoris cancellis septum est, res nunquam divina peragitur nisi cum populi conferta multitudo templum implet.

Visitavit altare Sanctissime Mariae Virginis puerperae, vulgo de partu nuncupatis. Eius icon est simulacrum eiusdem Deipare ulnis divinum Infantem gestantis, cuius in obsequium advelant ex coelo tripudiantes genili mysticum, est opus aureis bracteolis, pigmentisque diversi coloribus obducam. Huius altaris lignea est mensa cum ara sacra in medio, marmorei sunt cancelli, totaque structura cum suis ornamentis est ad formam.

Visitavit altare cuius icon ex marmore atque ex aere conflata medio in sinu claudit servatorem Dominum lignee Cruci affixum vitreis sub specularibus inspectandum. Huius altaris lignea mensa, ara sacra, ligneis cancelli, reliqua demum omnia sunt ad formam.

Visitavit altare cuius icon picta in tabula dicum refert Hieronymum in eremo lapideo (pictus globulo) cedentem. Huius altaris mensa est silicea cum ara sacra in medio, cancelli sunt ex impolito pariter silice. Hec autem omnia uti et coetera ornamenta sunt ad formam.

Visitavit altare cuius icon picta in tabula Redemptorem Iesum ex tumulo resurgentem, oculis subis lit. Huius altaris mensa cum ara sacra inserta ex silice est, cancelli vero sunt ex ligno et (hec) quidem omnia uti et coetera sunt ad formam, dempto quod inter cancellos et suppedaneum seu bradellam modicum est interstitium. Ad hoc altare non nisi semel in anno celebratur uti asservit dicto praefectis.

Visitavit altare cuius icon penicillo expressam ostentat divi Pauli prodigiosam conversionem, cuncta sunt ad formam praeter cancellos ligneos, qui exiguo minus interstitis distantia suppedaneo seu bradella. Verum ad hoc quos altare rarissima celebratur, uti asservit idem praefectis.

#### **149. 1791, 8 gennaio**

##### **Milano**

*Inventario dei beni mobili del Santuario di Santa Maria dei miracoli presso San Celso.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Inventari, Inventario 1791, ff. 80-87.

Inventario.

Degli argenti, arredi, suppellettili, gioie, metalli e mobili, e qualunque altra cosa che si ritrova nel Regio Ducal Tempio e sagristia di Nostra Signora presso San Celso, compilatosi mediante l'incontro reale delle dette cose esistenti sotto questo giorno, ed in riforma dell'antecedente inventario depositato in Archivio, il tutto dato in custodia al reverendo signor sagrista di detto Tempio, che si obbliga a darne buon conto, al qual'effetto ha sottoscritto il presente, copia del quale parimenti se gli consegna.

Milano il giorno 8 genajo 17novantuno

prete Carlo Como sagrista acetto la sudetta consegna eccettuate le cose particolari ad uso della parrocchia, e mi obbligo come sopra solidalmente coll'infrascripta mia sigurtà

prete Antonio Maria Barbaglia qual solidale sigurtà come sopra mi obbligo come sopra.

Vitaliano Conte Bigli ...

[...]

### **Primo arco, all'ingresso della portina a mano sinistra**

~~Capella ove trovasi il battistero già descritto ne' mobili della parrocchia in questo foglio al n. 4~~

1. Ancona di legno intagliato dorato con quadro del Battesimo di Nostro Signore comperato nel 1788, in cima al detto quadro basso rilievo di noce rappresentante angeli ed il Padre Eterno, abbasso iscrizione sopra il legno a caratteri d'oro, cioè: Parrocchiali munus Natalis Domini festo inict. MDCCLXXXVII
2. ~~Due vestiboli di noce, uno per riporre le note di battesimi, altro all'alto per li vasi degli ogli sacri abbasso il sacrario che dirige l'acqua nel cisternino sotterraneo presso al medesimo vestibolo con ferrata e chiave~~
3. ~~Ferrata in due ante all'alto con serratura e chiave, e n. 5 vasi d'ottone~~

### **Arco seguente, ov'è la capella della B. V. delle Lagrime**

1. Ancona di legno intagliato e dorato, con in parte l'effigie della Beata Vergine miracolosa che ha pianto, con li due Santi Nazaro e Celso, dipinto sul muro con avanti telaro con n. 6 vetri, al di sopra di detta immagine vi è un quadro rappresentante angeli, del Panfilo

2. Scalino di legno dorato e bronzo, mensa e bradella piccola di pecchia
3. Lateralmente due bussole di noce attaccate al pilastro
4. Sopra le due finestre due mezzi quadri rappresentanti angeli, cornice stretta dorata
5. Balaustra e gradino di marmo nero e macchia, con sua ferrata in due ante, serratura e chiave

**Arco seguente**

1. Banco con suo schenale, il tutto di noce, serve per l'assistente per ricevere le messe, ed altro con due antine e suoi serramenti, con serrature e chiavi presso al reverendo assistente al banco. Sopra d'esso banco vi sono due bussole di noce con una con immagine della Beata Vergine con vetro
2. Ancona di legno intagliato e dorato con il quadro rappresentante ~~S. Sebastiano~~ la Deposizione, opera di Giulio Cesare Procacino

**Arco seguente**

1. Ancona di legno intagliato e dorato, con quadro rappresentante la ~~Deposizione di Cristo~~, opera di Giulio Cesare Procacino
2. Porta della sagrestia presso la quale vi è un campanello per le messe con sua corda

**Arco seguente, ov'è la capella detta di San Francesco**

1. Ancona di legno intagliato dorato con il quadro rappresentante l'Assunta di Maria Vergine, con sotto ovato rappresentante San Francesco, ed in cima il Salvatore, opere di Camillo Procacino
2. Mensa tutta di marmo lavorato con pietra sacra
3. Gradino di legno color di bronzo dorato
4. Paglio di scaliola con l'effigie di San Francesco in mezzo, e cornice d'ottone
5. Da un lato vestibolo di marmo nero per gli orzoli
6. Attaccata al pilastro evvi un pezzo di catena con manetta snodata
7. Cartello di legno dorato e bronzo attaccato al pilastro da piccol catena con le parole dorate, cioè uno de' sette altari
8. Campanella presso le finestre del custode con corda che corrisponde al finestrino della stanza del reverendo sagrista ivi contigua

9. Sopra le due ante della finestra vi sono due quadri rappresentanti angeli, con cornice stretta dorata, sopra detta finestra vi è gineffa con rottolo per la tenda
10. Balaustra di marmo cenerino, con ferrata in due ante, serratura e chiave, e lateralmente vi è un uscio con catenaccio e due chiavi per cui si va in cima e sopra la chiesa
11. Tirante di ferro per la lampada

#### **Arco seguente, ov'è la capella di San Paolo**

1. Ancona di legno intagliato e dorato con il quadro rappresentante la Caduta di San Paolo, opera del Bonvicino detto il Moretto da Brescia
2. Mensa tutta di marmo lavorato, con pietra sacra, scalino di legno dorato e bronzo, bradella d'asse con gradino all'introno di marmo
3. Ferrata alta in due ante, serratura e chiave con n. 5 vasi di ottone
4. Sopra le due ante laterali vi sono due quadri, un San Giorgio, altro San Gerolamo, cornice stretta dorata
5. Cartello color di bronzo ed oro per li sette altari, simile alli altri

#### **Arco seguente**

1. Confessionale tutto di noce con sua bradella
2. Sopra l'anta della finestra vi è un quadro rappresentante Sant'Ambrogio, cornice stretta dorata

#### **Arco seguente**

1. Ancona di legno intagliato dorato rappresentante San Gerolamo, opera di Calisto da Lodi
2. Sopra le ante delle due finestre evvi quadro rappresentante, cioè San Bonaventura ed un Santo vescovo, cornice dorata stretta
3. Un confessionale, con sua cimasa e bradella, il tutto di noce

#### **Arco seguente, ov'è la capella della Beata Vergine della Benedizione**

1. Ancona consistente nella cornice e cimasa e capello di marmo, con quadro rappresentante la Beata Vergine che dà la benedizione al Figlio prima della

- Passione, opera di Carlo Urbino da Crema, ~~detto quadro evvi telato con vetri mollati e piombi dorati~~
2. Sotto detto quadro un'assa che forma scalino ~~con mantovana di drappo logora~~
  3. Piccola mensa e bradella di pecchia
  4. Due tavolette con l'orazione alla Beata Vergine, cornice a vernice d'oro
  5. Quattro quadri di voti, cioè tre con cornice a vernice d'oro, ed altro più grande con cornice nera, profilo dorato
  6. Balaustra di marmo con suo gradino, ferrata in due ante con serratura e chiave
  7. Un trepiede di ferro, serve per le candele che si fanno accendere da divoti
  8. Due bracci di ferro attaccati al pilastro, servono per le lampade
  9. Due bussole di noce laterali al detto altare
  10. Sopra le due ante delle finestre vi sono due quadri rappresentanti uno Sant'Antonio, altro San Francesco, cornice a vernice d'oro

#### **Arco seguente**

1. Ancona di legno intagliato dorato con quadro rappresentante ~~Passonta di Maria Vergine, opera di Carlo Urbino da Crema~~ il Martirio di Santa Catterina
2. Sopra le ante delle due finestre, in un quadro rappresentante San Grisostomo, cornice a vernice d'oro, ed altra finestra senza quadro
3. Un confessionale con bradella, ed in cima tre statovine, il tutto di noce

#### **Arco seguente**

1. Ancona di legno intagliato dorato con quadro rappresentante ~~San Renato, opera di Carlo Urbino da Crema~~ l'Assunta
2. Due quadri sopra le ante delle finestre, un rappresentante San Germano e l'altro un Evangelista, cornice a vernice d'oro
3. Un confessionale con cimasa e bradella di noce

#### **Arco seguente**

1. Ancona di legno intagliato e dorato con quadro rappresenta ~~il Battesimo di Cristo, opera di Gaudenzio Ferrari~~ San Renato
2. Un quadro sopra le ante delle finestre, con cornice stretta di vernice d'oro, rappresentante Sant'Epifanio

3. Un confessionale con sua bradella e cimasa, il tutto di noce

#### **Arco seguente**

1. Finestra con anta sopra la quale vi è un quadro rappresentante Sant'Epifanio, cornice stretta dorata
2. Confessionale di noce, senza cimasa, con sua bradella

#### **Arco seguente, ov'è la capella della Resurrezione**

1. Ancona di legno intagliato e dorato con quadro rappresentante la Resurrezione di Nostro Signore, opera di Antonio Campi. ~~Sotto la detta ancona vi è dipinto varie figure a chiaro scuro, opera di Giovanni del Monte, cremasco discepolo di Tiziano.~~ Sopra la mensa resta coperta d'un assa
2. Due quadri sopra le ante delle due finestre, uno rappresentante San Gioachimo, altro Sant'Agostino
3. Un confessionale di noce con sua bradella e cimasa. ~~Dono fatto in ottobre 1788 dal reverendo signor curato Genevrese, essendosi levata la mensa, gradino ed altare, ed in suo luogo si è messo il detto confessionale, il tutto per l'ordine dell'illustrissimo signor conte Biglii~~

#### **Capella detta di San Gerolamo**

1. Ancona di legno intagliato e dorato con quadro sopra la tavola rappresentante la Beata Vergine, il Bambino, San Giuseppe e San Gerolamo, sotto detto quadro vi è dipinto un San Rocco, e sopra detto quadro vi è dipinto il Padre Eterno con angeli. Le dette pitture sono opera di Paris Bordone
2. Mensa tutta di marmo lavorato con pietra sacra, paglio di scaliola con medaglia in mezzo rappresentante San Gerolamo, con cornice tutt'all'introno d'ottone, bradella di vivo con assa in mezzo, gradino di vivo e scalino dell'altare di legno color di bronzo ed oro
3. Vestibolo per gli orzoli, tutto di marmo nero a machia, cartella de' sette altari come li suddetti descritti
4. Balaustra di marmo con ferrata in due ante, serratura e chiave, finestra con gineffa e rottolo per la tenda
5. Uscio in un'anta con due serrature e chiavi per cui s'entra nel camerino del portiere

6. Tirante di ferro per la lampada
7. Tabernacolo fondo bronzato in oro, con intagli dorati, foderato al di dentro di saglia cremisi, ed all'antina al di dentro con passamano d'oro comperato e provvisto in aprile 1789, con due chiavi, e fissato nel scalino con due viti
8. Un'assa posta e fissata tutt'al lungo del scalino di detto altare con vernice e tendina dorata

### **Arco seguente**

Ancona di legno intagliato e dorato con il quadro rappresentante il ~~Martirio di Santa Caterina, opera di Giovanni Battista Crespi detto il Cerano~~ Battesimo di Nostro Signore

### **Capella del Crocefisso**

1. Altare tutto di marmo con due collone, capitelli ed ornati di bronzo, in mezzo vi è una nicchia nella quale è riposto un crocefisso antico e miracoloso, detta nicchia è foderata di ~~moella~~ lumiglia cremisi
2. ~~Sopra la testa del crocefisso vi sono due corone d'argento, descritte sotto il numero \*\*\* al foglio \*\*\*~~
3. Nanti alla detta nicchia vi è telaro con cristalli grandi compito, tenda di cendale cremisi con sopra dipinto l'istess'immagine del crocefisso con ornamenti dorati, suo rottolo e cordone
4. Gradino dell'altare tutto di marmo nero, mensa di cotto con pietra sacra, paglio di scajola con in mezzo medaglia rappresentante il crocefisso, bradella con gradino di marmo, in mezzo un'assa, ed all'intorno del paglio vi è la cornice d'ottone
5. Un mezzo tavolinetto di noce attaccato al pilastro per li orzoli
6. Cartello de' sette altari ed altare privilegiato per li morti, con cornice d'oro, fondo bronzato e parole dorate, appeso ad una catenella
7. Balaustro tutto di marmo ~~lustro~~, con ferrata in due ante, serratura e chiave
8. Due bussole di noce laterali per l'elemosina a detta capella
9. Lateralmente all'ancona vi sono due quadri rappresentanti uno l'angelo custode ~~di Carlo Cane di Gallarate allievo del Morazzone~~ ed l'altro di San Giuseppe ~~d'Ercole Procacino~~
10. Un ferro lavorato a piramide, serve per portar una lampada e delle candele, piantato nel pilastro presso la balaustra

11. Tirante di ferro per la lampada
12. Due angioli con piedestallo tutto di marmo bianco con stromenti della Passione di legno dorato

### **Capella seguente, di San Nazaro e Celso**

1. Altare di legno intagliato ed indorato con quadro rappresentante il Martirio de' Santi Nazaro e Celso, opera di Giulio Cesare Procacino, dietro al quale vi è una nicchia colla statua della Beata Vergine del Parto a cui era dedicata la capella levata l'anno 1788 per ordinazione
2. Mensa di cotto con pietra sacra, paglio di scajola con medaglia rappresentante la Beata Vergine, con cornice all'intorno di ottone, gradino di legno dorato e bronzo, gradino abbasso di marmo di machia vecchia con assa in mezzo
3. Mezzo tavolino di noce per li orzoli attaccato al pilastro, cartello alli sette altari simile alli sopra descritti
4. Lateralmente all'ancona vi sono due quadri rappresentanti uno Sant'Anna ed il Bambino, e l'altro San Carlo che porta il Santo Chiodo, opera di Federico Panza, cornice nera con foglie e profili dorati
5. Due mezzi quadri sopra li suddetti, rappresentanti angeli, cornice stretta dorata
6. Sotto il quadro di San Carlo vi è un cartello, cornice nera colla seguente iscrizione: ~~Santo Carlo, mentre in crudeliva la peste in Milano, portò processionalmente il Santo Chiodo a questa chiesa di Nostra Signora presso San Celso, in giorno di sabbato 6 ottobre dell'anno 1576~~
7. Balaustra di marmo nero con le collonette e scalino di marmo di machia vecchia, con sua ferrata in due ante, serratura e chiave
8. Tirante di ferro per la lampada

### **Arco seguente, presso la portina, ed ultimo**

1. Ancona di legno intagliato e dorato con quadro rappresentante ~~Santa Catterina da Siena che bacia il costato di Nostro Signore~~, opera di Melchiorre Gherardino Sant'Anna, San Gioachimo e la Beata Vergine con gloria d'angeli
2. Due quadri laterali, uno rappresentante la Beata Adelsia Confalonieri, altro San Corado Romito, del Panfilo, cornice stretta dorata
3. Due mezzi quadri sopra li suddetti, rappresentanti angeli, cornice stretta dorata



**150. 1813**

**Milano**

*Conto delle fatture emesse dal pittore Aquilino Bigatti relative al restauro di alcuni dipinti del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, tra i quali la Madonna con il Bambino, San Giuseppe e San Gerolamo di Paris Bordone.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Chiesa, 16A (Pittura e Scultura. Pittori e scultori secc. XIX-XX), n. 122 / 7 giugno 1861.

1813, 27 ...

Conto delle fatture eseguite dal pittore Aquilino Bigatti nel tempio di Maria Santissima presso San Celso per commissione de' signori amministratori Decio e Carli, col quale è convenuto il seguente prezzo ristretto.

[...]

Per aver [...] ritoccato il quadro della Rissurrezione del Campi dietro il coro

L. 105

[...]

Per aver [...] pulita l'Assunta nel coro d Calisto da Lodi [...] e riveduto il San Giuseppe di Paris Bordone

L. 120

**151. 1827**

**Milano**

*Inventario dei beni mobili del Santuario di Santa Maria dei miracoli presso San Celso.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Inventari, Inventario 1828, ff. 57-75.

Inventario.

Delle gioie, oro, argento, arredi, suppellettili, metalli, e qualunque altra cosa che si trova nel Tempio e sagrestia di Nostra Signora presso San Celso, compilatosi mediante l'incontro reale delle dette cose esistenti sotto questo giorno diecinove gennaio, il tutto dato in custodia al reverendo signor sagrista di detto Tempio \* \* \* che si obbliga a darne buon conto, al qual effetto ha sottoscritto copia del presente, del quale parimenti se gli consegna altra copia del tutto a questa conforme

1827

[...]

**Arco n. 1**

1. Ancona di legno intagliato dorato con quadro rappresentante la Natività di Nostro Signore del Borgognone

**Arco n. 2**

1. Ancona di legno intagliato e dorato rappresentante l'effigie della Beata Vergine miracolosa che ha pianto, lateralmente alla quale vi sono li due Santi Nazaro e Celso, dipinta sul muro, avente un telaro con n. 6 vetri. Al di sopra di detta immagine vi è un quadro del Panfilo rappresentante angeli. Sotto la detta ancona vi è uno scalino con varie figure a chiaro e oscuro di Giovanni del Monte cremasco discepolo di Tiziano. Mensa e bradella piccola di pecchia  
Lateralmente due bussole di noce attaccate al pilastro.  
Sopra le due finestre due mezzi quadri rappresentanti angeli, cornice stretta dorata  
Balaustra e gradino di marmo nero e macchia, con suo cancello in due ante, serratura e chiave

**Arco n. 3**

1. Ancona di legno intagliato e dorato rappresentante Sant'Anna

**Arco n. 4**

1. Ancona di legno intagliato e dorato, con quadro rappresentante Santa Caterina da Siena  
Porta della sagrestia presso la quale vi è un campanello per suonare le messe con sua corda

**Arco n. 5**

1. Ancona di legno intagliato e dorato con quadro rappresentante l'Assunta, con sotto ovato rappresentante San Francesco, ed in cima il Salvatore
1. Mensa tutta di marmo lavorato con pietra sacra
1. Gradino di legno color di bronzo dorato

1. Palio di scaliola rappresentante in mezzo l'effigie di San Francesco con cornice di ottone  
Da un lato vestibolo di marmo nero per gli orzuoli
1. Cartello di legno dorato e bronzo attaccato al pilastro con piccola catena colla legenda: uno de' sette altari
1. Campanello presso le finestre del custode, che corrisponde al finestrino della stanza del signor sagrista ivi contigua  
Sopra le due ante della finestra vi sono due quadri rappresentanti angeli, con cornice stretta dorata, sopra detta finestra vi è gineffa con rotolo per la tenda
1. Balaustra di marmo cenerino, con cancello di ferro in due ante, serratura e chiave, e lateralmente vi è uscio con catenaccio e due chiavi che mette alla cinta della chiesa, ed alla cupola
1. Tirante di ferro per la lampada

#### **Arco n. 6**

1. Ancona di legno intagliato e dorato con il quadro rappresentante la Caduta di San Paolo
1. Mensa tutta di marmo lavorato, con pietra sacra, scalino di legno lavorato e bronzo, bradella d'asse con gradino all'introno di marmo
1. Cancelli alti di ferro in due ante, serratura e chiave con n. 5 vasi d'ottone  
Sopra le due ante laterali vi sono due quadri rappresentanti uno San Giorgio, l'altro San Girolamo, con cornice stretta dorata
1. Cartello color di bronzo ed oro per li sette altari, simile agli altri

#### **Arco n. 7**

1. Confessionale tutto di noce con sua bradella  
Sopra l'anta della finestra vi è un quadro rappresentante Sant'Ambrogio con cornice stretta dorata

#### **Arco n. 8**

1. Ancona in legno intagliato dorato rappresentante San Girolamo  
Sopra le ante delle due finestre evvi quadro rappresentante San Bonaventura ed un Santo vescovo, cornice dorata stretta

1. Confessionale con sua bradella tutto di noce

#### **Arco n. 9**

1. Ancona consistente nella cornice, cimasa e cappello di marmo, con quadro rappresentante la Beata Vergine che dà la benedizione al Figlio prima della Passione  
Sotto detto quadro un'assa ne forma lo scalino
  1. Piccola mensa e bradella di pecchia
  2. Tavolette con l'orazione alla Beata Vergine con cornice a vernice
  1. Balaustra di marmo con suo gradino, cancello in due ante, serratura e chiave
  1. Trepiede di ferro per le candele che si fanno accendere dai devoti
  1. Quadretto con cornice dorata con voto d'argento rappresentante una donna in ginocchio
  2. Bracci di ferro attaccati al pilastro che servono per le lampade
  2. Bussole di noce laterali al suddetto altare
- Sopra le due ante delle finestre vi sono due quadri rappresentanti uno Sant'Antonio, l'altro San Francesco, cornice stretta dorata

#### **Arco n. 10**

1. Ancona di legno intagliato dorato rappresentante il Martirio di Santa Catterina  
Sopra l'anta della finestra evvi un quadro rappresentante San Grisostomo, cornice a vernice d'oro  
Confessionale con bradella avente in cima tre statue, il tutto di noce

#### **Arco n. 11**

1. Ancona di legno intagliato dorato con quadro rappresentante l'Assunta  
Sopra le ante delle finestre vi sono quadri, uno rappresentante San Germano e l'altro un Evangelista, con cornice a vernice d'oro
1. Confessionale con bradella di noce

#### **Arco n. 12**

1. Ancona di legno intagliato e dorato con quadro rappresentante San Renato
1. Quadro sopra le ante della finestra con cornice stretta a vernice d'oro rappresentante Sant'Epifanio

1. Confessionale con sua bradella, il tutto di noce

### **Arco n. 13**

Finestra con anta sopra la quale vi è un quadro rappresentante Sant'Epifanio, cornice stretta dorata

Confessionale di noce con sua bradella

### **Arco n. 14**

1. Ancona di legno intagliato e dorato rappresentante la Risurrezione di Nostro Signore
2. Quadri sopra le ante delle due finestre, uno rappresentante San Gioachino, l'altro Sant'Agostino
1. Confessionale di noce con sua bradella

### **Cappella di San Gerolamo**

1. Ancona di legno intagliato e dorato con quadro sopra la tavola rappresentante la Beata Vergine, il Bambino, San Giuseppe e San Gerolamo. Sotto [sic] detto quadro vi è dipinto il Padre Eterno con angeli
1. Mensa tutta di marmo lavorato con pietra sacra, palio di scaliola con medaglia in mezzo rappresentante San Gerolamo, con cornice tutt'all'introno d'ottone, bradella di vivo con assa in mezzo, gradino di vivo e scalino dell'altare di legno color di bronzo ed oro
1. Vestibolo per gli orzuoli, tutto di marmo nero a macchia, un cartello de' sette altari come li retro descritti
1. Balaustra di marmo con cancello in due ante, serratura e chiave, e finestra con geneffa e rottolo per la tenda
1. Uscio in un'anta con due serrature e chiavi per cui si entra nel camerino del portiere
1. Tirante di ferro per la lampada
1. Tabernacolo fondo bronzato in oro con intaglij, foderato al di dentro di saglia cremisi, ed all'antina al di dentro con passamano d'oro, con due chiavi, e fissato nel scalino con due viti
1. Assa tutt'al longo del scalino di detto altare con vernice e tendina dorata

### **Arco n. 15**

1. Ancona di legno intagliato e dorato rappresentante il Battesimo di Nostro Signore

### **Cappella del crocifisso**

Altare tutto di marmo con due colonne, capitelli ed ornati di bronzo, in mezzo vi è una nicchia nella quale è riposto un crocifisso antico e miracoloso, detta nicchia è foderata di lamina cremisi

2. Angeli con piedistallo tutto di marmo bianco con istromenti della Passione di Gesù Cristo di legno dorato

Avanti alla suddetta nicchia vi è un telaro con cristalli grandi compito, tenda di cendale cremisi con sopra dipinto l'istessa immagine del crocifisso con ornamenti dorati, suo rottolo e cordone

1. Gradino dell'altare tutto di marmo nero, mensa di cotto con pietra sacra, palio di scaliola, avanti in mezzo una medaglia rappresentante il crocifisso, bradella con gradino di marmo, in mezzo un'assa, ed all'intorno del palio vi è la cornice d'ottone

1. Mezzo tavolinetto di noce attaccato al pilastro per li orzuoli

1. Balastra tutta di marmo con cancello in due ante, serratura e chiave

1. Cartello de' sette altari ed altare privilegiato per li morti, con cornice d'oro, fondo bronzato e parole dorate, appeso ad una catenella di ferro

2. Bussole di noce laterali per l'elemosina a detta cappella

Lateralmente all'ancona vi sono due quadri rappresentanti l'angelo custode, e l'altro San Giuseppe

1. Ferro lavorato a piramide che serve per portare una lampada e delle candelle, piantato nel pilastro presso la balastra

1. Tirante di ferro per la lampada

### **Cappella dei Santi Nazaro e Celso**

1. Ancona di legno intagliato e dorato con quadro rappresentante il Martirio dei Santi Nazaro e Celso, dietro il quale vi è una nicchia colla statua della Beata Vergine del Parto a cui era dedicata la cappella levata poscia l'anno 1788 per ordinazione

1. Mensa di cotto con pietra sacra, palio di scaliola con medaglia rappresentante la Beata Vergine, con cornice all'intorno di ottone, gradino di legno dorato e bronzo, gradino a basso di marmo di macchia vecchia con assa in mezzo

1. Mezzo tavolino di noce per li orzuoli attaccato al pilastro, cartello delli sette altari simile alli descritti

Lateralmente all'ancona vi sono due quadri rappresentanti uno Sant'Anna ed il Bambino, e l'altro San Carlo che porta il Santo Chiodo, cornice nera con foglie e profili dorati

2. Mezzi quadri sopra li suddetti, rappresentanti angeli, cornice stretta dorata

Sotto il quadro di San Carlo vi è un cartello con cornice nera coll'iscrizione: San Carlo portò processionalmente il Santo Chiodo a questa chiesa, mentre incrudeliva la peste in Milano

1. Balaustra di marmo nero con le colonette e scalino di marmo di macchia vecchia, con cancello in due ante, serratura e chiave

1. Tirante di ferro per la lampada

#### **Arco n. 16**

1. Ancona di legno intagliato e dorato con quadro rappresentante Sant'Anna, San Gioachino e la Beata Vergine con gloria d'angeli

2. Quadri laterali, uno rappresentante la Beata Adelsia Confalonieri, l'altro San Corrado Romito

2. Mezzi quadri rappresentanti angeli, cornice stretta dorata

#### **152. 1853, 13 settembre**

##### **Milano**

*Giuseppe Sogni, pittore e professore dell'Accademia di Belle Arti di Brera, impartisce una serie di indicazioni relative al restuaro del Battesimo di Cristo di Gaudenzio Ferrari che Giuseppe Knoller e Giovanni Biraghi, rispettivamente pittore e falegname, dovranno esereguire.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Chiesa, 16A (Pittura e Scultura. Pittori e scultori secc. XIX-XX), n. 249 / 13 settembre 1853.

Invitato a sorvegliare il restauro che signor Knoller deve fare della tavola dipinta da Gaudenzio Ferrario, rappresentante il Battesimo di Gesù Cristo, esistente nella chiesa prepositurale della Madonna presso San Celso, trovo conveniente di formulare in iscritto il risultato delle mie ispezioni praticate sulla tavola stessa, ed il mio parere su quanto è da farsi nei seguenti termini.

Si vede che questo dipinto, benché in apparenza bastantemente conservato, è stato altre volte nelle mani di restauratori, ma fortunatamente cauti, e non scorticatori come sono la maggior parte di essi. Il signor Knoller nel levare diligentissimamente e cautamente la vernice, e quel poco di sporco che vi troverà, dovrà levare anche i restauri già fatti, che non accompagnano bastantemente la tinta dell'originale, ed applicarvi nuova tinta con colori macinati a vernice e non a olio, ma senza estendersi fuori dal guasto, e farà in modo che il colore che vi applica sia bastantemente di corpo, ma levigato e senza grossezze, appunto come è l'originale. I piccoli guasti che vi si scorgono consistono in un solco o fenditura che scorre dall'cima del quadro fino al fondo, passando precisamente in mezzo alla figura del San Giovanni; quel solco, pulito che sia dal vecchio restauro, dovrà essere diligentemente stuccato e ridipinto. Gli altri piccoli guasti consistono in una lieve scorticatura, cagionata dalle antecedenti puliture, nella spalla destra del Cristo, nella parte destra della fronte dell'angelo in piedi, in alcune piccole scrostature sotto ai piedi del Redentore, ed a piccolo guasto nel panno rosso che copre le spalle di San Giovanni. Abbia il restauratore l'avvertenza di andar bene adagio e cautamente nel pulire i panni dalla tinta turchina, specialmente nelle parti in ombra, poiché sarà difficilissimo, col cotone, in natura, che dovrà impiegare intinto nell'acquaragia mista a spirito, unico detergente che potrà adoperare in questo caso, non porti seco qualche piccola parte di colore. Questa tavola per l'alternativa del secco e dell'umido dell'atmosfera si è alquanto piegata, ed ha fatto piegare anche la spranga posta di dietro nel mezzo del quadro per rinforzo, quindi sarebbe mio parere che si levi questa spranga vecchia e se ne sostituisca una nuova di legno ben forte, ma prima di applicarvi la nuova, levata che sia la vecchia, si dovrà posare il quadro col dipinto rivolto in su sul pavimento della sala un poco inumidito, sovraponendovi tavole con dei pesi sopra; il restauratore dovrà visitarla di tanto in tanto per cogliere il momento opportuno di applicarvi di dietro il nuovo rinforzo. La costruzione ed applicazione di questo rinforzo è un'operazione non tanto facile a farsi come potrebbe sembrare, per tanto io la propongo a condizione che sia fatta dal falegname dell'Accademia di Belle Arti, Giovanni Biraghi, uomo diligente, ingegnossissimo, e già pratico di simili operazioni. Il signor Knoller dovrà prima di tutto pulire leggerissimamente, come si è detto si opra, una sesta parte del quadro nelle parti accessorie, e non dovrà proseguire se non dopo un'altra mia ispezione. Può essere che nel procedere del restauro io abbia altre cose ad aggiungere, ma per ora finisco così.

il pittore professore Giuseppe Sogni



**153. 1854, 24 agosto**

**Milano**

*Giuseppe Sogni, pittore e professore dell'Accademia di Belle Arti di Brera, collauda il restauro del Battesimo di Cristo di Gaudenzio Ferrari portato a termine dal pittore Giuseppe Knoller.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Chiesa, 16A (Pittura e Scultura. Pittori e scultori secc. XIX-XX), n. 258 / 25 agosto 1854.

Onorevoli signori

Dopo aver veduto più volte nel suo procedere per mano del signor Knoller il ristauero della tavola di Gaudenzio Ferrario rappresentante il Battesimo del Divin Redentore, ieri fui per l'ultima volta a visitarlo, e dopo averlo attentamente osservato, ne rimasi pienamente soddisfatto. Il signor Knoller si è attenuto a quanto gli fu da me prescritto, e con piacere veggo restituita al suo antico splendore un'opera tanto preziosa che doveva naturalmente lasciare qualche timore a chi ne aveva accettata l'ispezione e la sorveglianza nel vedere a mettervi mano. Se questa tavola sarà ben riguardata dai colpi di sole che ne facciano screpolare di nuovo il dipinto, come pure dal umido che ne faccia appannare la vernice, potrà durare molti e molti anni nella sua attuale appariscenza. Valga dunque questa mia dichiarazione a loro soddisfazione ed a scarico dell'impegno da me assunto.

Preso le signorie loro a non implicarmi con interpellazioni su ciò che riguarda alla remunerazione da dare al restauratore, poiché da simili cose amo sempre disfarmene fuori.

Delle signori loro onorevolissime

Milano li 24 agosto 1854

Devotissimo ed ossequiosissimo servidore  
prof. Giuseppe Sogni

**154. 1859, 12 novembre**

**Milano**

*La Commissione permanente di pittura dell'Accademia di Belle Arti di Brera – formata dai pittori Francesco Hayez, Domenico Induno, Giuseppe Bertini, Eleuterio Pagliano, Giuseppe Sogni e Felice de Maurizio – trasmette all'Amministrazione del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso la sua valutazione sullo stato conservativo dei dipinti della chiesa.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Chiesa, 16A (Pittura e Scultura. Pittori e scultori secc. XIX-XX), n. 159 / 20 novembre 1859.

Copia

N. 127 – Protocollo dell'Accademia

Atto verbale della Commissione permanente di pittura  
per l'adunanza tenuta nel giorno 12 novembre 1859

Oggetto da trattare: Constatare il bisogno di restauro dei pregevoli dipinti che si trovano nella chiesa di Santa Maria presso San Celso

Componenti la Commissione: Francesco Hayez, Domenico Induno, Giuseppe Bertini, Eleuterio Pagliano, Giuseppe Sogni, Felice de Maurizio, conte Carlo Belgioioso facente funzione di segretario

Aderendo all'invito fatto dall'Amministrazione del tempio di Nostra Donna presso San Celso, la Commissione permanente di pittura si recò il suddetto giorno 12 corrente a quella chiesa, ove in concorso degli amministratori procedette all'esame de' molti e pregiati dipinti collocati nel tempio stesso.

Il risultato di questa attenta rivista, in quanto lo poté consentire l'attuale collocamento de' quadri, che non potrebbero essere precisamente studiati senza staccarli dalla parete, risulta dalla qui unita relazione, la quale enumera tutti i quadri sottoposti ad indagine artistica, e fra questi accenna quali sieno i più bisognosi di restauro; propone infine che, quando si crederà di cominciare i restauri, importerebbe alla conservazione di capi d'arte, che vi sono in buon numero, di fare una più accurata e precisa descrizione degli occorrenti lavori, per il ché sarebbero a staccarsi i dipinti dalla parete, per suggerire con maggior cura le diverse qualità de' restauri. In questo modo si potrà raggiungere lo scopo del provvedimento, di cui quell'Amministrazione volle a parte una rappresentanza di quest'Accademia.

firmato Hayez

firmato Pagliano Eleuterio

firmato De Maurizio Felice

firmato Giuseppe Bertini

firmato Domenico Induno

firmato Carcano

per copia conforme il segretario

[allegato]

Milano 12 novembre 1859

La Commissione di pittura raccoltasi oggi dietro invito della Regia Accademia di Belle Arti nella chiesa di Santa Maria presso San Celso onde esaminarne i dipinti e rispondere all'inchiesta della Fabbriceria di detta chiesa sull'opportunità di restaurarli, pronunziò procedendo all'esame di ciascuno di essi nell'ordine seguente:

A mano destra entrando nella chiesa

1. La Deposizione di Gesù Cristo di Giulio Cesare Procaccino. Tela recentemente restaurata, cui ora non abbisogna nulla
2. Il Martirio di San Nazaro e Celso, dello stesso autore è pure in buone condizioni.
3. Il Battesimo di Gesù Cristo di Gaudenzio Ferrari. Tavola recentemente restaurata.
4. La Sacra Famiglia con San Gerolamo di Paris Bordone. Questa tavola ha urgente bisogno di pulitura e di vernice. Dicasi lo stesso della lunetta sovrapposta, rappresentante una Gloria d'angeli, opera dello stesso pittore.
5. La Natività di Maria Vergine di Panfilo detto il Nuvolone. Quadretto in tela collocato di contro alle cappelle. Ha bisogno urgente ristauo.
6. La Risurrezione, dipinto di Antonio Campi. Tavola, cui non abbisogna nulla.
7. Il vescovo San Renato, dipinto di Urbino da Crema. È una tavola meno che mediocre, e non meritevole di ristauo.
8. L'Assunta, d'Urbino da Crema, dipinto migliore del precedente, abbisogna di vernice.
9. Il Martirio di Santa Caterina, del Crespi detto il Cerano. Questa tela ha bisogno di ristauo ed i vernice.
10. Un'apparizione di Gesù Cristo, dipinto d'Urbino da Crema. Non merita ristauo.
11. San Gerolamo, tavola dipinta da Calisto da Lodi. Ha bisogno di pulitura e di vernice.
12. La Caduta di San Paolo, tela del Moretto da Brescia. Richiede qualche ristauo.
13. L'Assunzione di Maria Vergine attribuito a Rubens, ha bisogno di ristauo.

14. San Sebastiano, di Camillo Procaccino. Tela che ha bisogno di restauro.
15. Santa Caterina, del Crespi detto il Cerano. Tela da restaurarsi.
16. Madonna e Santi. Maniera del Battoni. Cattiva tela non meritevole di restauro.
17. Putti, del Panfilo detto il Nuvolone. Tela che richiede qualche restauro.
18. La Natività di Gesù Cristo, del Borgognone. Tavola che richiede un diligente restauro.

Nella vicina chiesuola di San Celso esistono due quadri, rappresentanti San Corrado e Santa Adelasia, opere del Panfilo che meritano d'essere restaurate.

La commissione infine dichiarò ai signori fabbricieri presenti di avere con questo esame indicato soltanto il numero ed il nome dei dipinti che meritano di essere conservati, ma che per rilevare più precisamente lo stato dei singoli capi d'arte, e dare un giudizio esatto sull'importanza dei restauri richiesti, sarà necessario che la Fabbriceria sudetta si compiaccia di far staccare i quadri dalla parete, onde sieno esaminati da vicino e più diligentemente.

Firmato Carcano

Per copia conforme il segretario

### **155. 1861, 23 luglio**

#### **Milano**

*Il pittore Scipione Lodigiani presenta all'Amministrazione del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso il resoconto dei restauri da lui svolti su diversi dipinti della chiesa.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Chiesa, 16A (Pittura e Scultura. Pittori e scultori secc. XIX-XX), n. 159 / 23 luglio 1861.

Distinta dei quadri da restaurarsi nel Santuario presso San Celso:

Osservazioni:

Col n. 5 la Natività di Maria Vergine di Panfilo, quadretto, abbisogna di pulitura e restauro.

Venne questo oltre il prescritto anche foderato con tela nuova.

Franchi 70

	Franchi 40	
N. 8 L'Assunta di Urbino da Crema abbisogna di vernice.		Oltre la vernice, venne restaurata con diligenza in molte parti.
	Franchi 10	Franchi 100
N. 9 Il Martirio di Santa Catterina del Crespi, abbisogna di pulitura, restauro e vernice.		Eseguito giusta il prescritto.
	Franchi 100	Franchi 100
N. 11 Il San Gerolamo abbisogna di pulitura e vernice.		Venne questo invece restaurato diligentemente previo accurate stuccature.
	Franchi 30	Franchi 130
N. 12 La Caduta di San Paolo, abbisogna di restauro, pulitura e vernice.		Eseguito il restauro e fatto di nuovo il telajo.
	Franchi 60	
N. 13 L'Assunzione di Maria Vergine di Rubens, abbisogna di pulitura, restauro e vernice.		Eseguito come il prescritto, più venne anche foderata.
	Franchi 40	Franchi 70
N. 14 San Sebastiano di Procaccino, abbisogna di restauro, pulitura e vernice.		Eseguito giusta il prescritto con nota bene: invece di San Sebastiano questo quadro rappresenta la Rissurrezione.
	Franchi 100	Franchi 100
N. 15 Santa Catterina del Crespi, abbisogna di restauro, pulitura e vernice.		Eseguito come il prescritto.
	Franchi 100	Franchi 100
N. 17 Putti del Panfilo, richiede restauro, pulitura, foderatura e telajo.		Eseguito giusta il prescritto.
	Franchi 70	Franchi 70

Vennero inoltre restaurati e puliti altri  
seguenti dipinti:

Data la vernice previa pulitura al quadro  
rappresentante San Renato vescovo.

Franchi 80

Pulito, ripassato e data la vernice al  
quadro rappresentante la Vergine che  
benedice il Redentore

Franchi 100

Ristaurato in poca parte e pulito il quadro  
rappresentante Sant'Anna

Franchi 80

Pulitura e vernice alla gran pala  
dell'Assunta del Procaccino, e del San  
Francesco al piede col Redentore nella  
parte superiore, componenti l'insieme  
dell'altare vicino alla sagrestia

Franchi 160

Puliti e restaurati quattro quadri formanti  
fregio di due cappelle, una a destra e  
l'altra a sinistra entrando nella chiesa,  
rappresentanti putti

Franchi 80

Ristaurato a tempera un affresco nella 2<sup>a</sup>  
cappella a sinistra entrando

Franchi 50

Pulito e data la sola vernice al quadro  
rappresentante l'Eterno Padre posto  
superiormente alla sagrestia

Franchi 40

Pulito e data la vernice al quadro rappresentante il Sacramento che serve pel segno della benedizione

Franchi 40

Nota bene: le intelajature fattesi di nuovo vennero eseguite a carico dell'Amministrazione

**156. 1862, 17 giugno**

**Milano**

*Il pittore Napoleone Mellini invia all'Amministrazione del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso il resoconto del restauro da lui svolto sulla Madonna con il Bambino, San Giuseppe e San Gerolamo di Paris Bordone.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Chiesa, 16A (Pittura e Scultura. Pittori e scultori secc. XIX-XX), n. 141 / 20 giugno 1862.

Rispettabile Amministrazione

Mentre mi faccio un dovere di assecondare la sollecitazione di codesta rispettabile Amministrazione a presentare il rendiconto delle operazioni da me eseguite sui dipinti del Paris Bordone, non stimo inopportuno il sottoporre un dettaglio che constati la difficoltà e l'importanza dei lavori, trattandosi una parte dell'arte pittorica che non essendo soggetto di comuni cognizioni, ed avendo per iscopo di mascherare anziché di palesare l'operato, sfugge facilmente alla valutazione di chi non è obbligato ad esserne erudito.

E cominciando dalla pulitura, principio vitale del ristauo (come quello da cui per le molteplicità e delicatezze delle pratiche inerenti) si comprenderà facilmente, vista l'antecedenza d'incompleta pulitura e d'altri ristauri di cui dovevasi spogliare la tavola, quanto crescesse la difficoltà di ridurre anzitutto il dipinto alla primitiva nitidezza, sgombrandola dalle varie vecchie macchie ed alterazioni che il tempo e le diverse influenze fanno subire alla pittura, quindi cautela e scelta di prove, e di mezzi chimici e meccanici, lenta diligenza e lesta destrezza d'occhio e di mano rendono necessariamente lunga e laboriosa la pulitura, tanto più che sovra un capolavoro così insigne evitare si volle l'effetto

di quei chimici agenti che, se facilitano talvolta le operazioni, spesso compromettono l'originale integrità del dipinto.

Sì è dopo siffatto lavoro che risaltando in disgustosa appariscenza moltissime ... e guasti, cui prima sotto la pattina offuscatrice era impossibile ravvisare: imperò che non avvi pratico alcuno, per quanto oculato ch'ei sia, da poter prima della pulitura precisare l'entità e la condizione di tante alterazioni velate dal tempo, e dalle vicende, allora che le scrostature, le mancanze già restaurate e le macchie refrattarie talvolta ... fino all'imprimitura si affacciano, ed i rovinosi tarli, la stuccatura profonda ... de' quali, come nel presente caso della lunetta richiede una industrie e minuziosa manualità di fatture, che oltre alla necessante diligenza, assorbono un tempo incredibile, che gli esperti soli possono apprezzare.

Dopo queste meccaniche operazioni, conseguendo il lavoro artistico per le occorrenti velature e ritocchi, non rammenterò che oltre al manto azzurro dell'Eterno nella lunetta, molti pezzi del fondo a paese della pala ripassati, e la mano sinistra della Beata Vergine ... le dita del piede di San Gerolamo, parti del tutto abrase.

Ecco per quali ragioni la nota estensione della superficie lavorata, che nel ristauo costituisce un positivo elemento di rendiconto, la molteplicità, delicatezza e importanza delle pratiche sì preparatorie che artistiche, fecero che il sottoscritto impiegasse sei mesi e 17 giorni di lavoro. Al medesimo pertanto appoggiato all'indole e durata della sua occupazione, all'aumento notissimo delle spese domestiche in questi tempi, alle consuetudini di compensi maggiori già accordati in simili casi, non che alla equità della rispettabile Amministrazione, sembra che la sua domanda di cento cinquanta marengi sarà giudicata non eccedente i limiti di una ragionevole moderazione, mentre coi sentimenti della più alta stima nel pregio di ... di codesta rispettabile Amministrazione

Umilissimo obbligatissimo servitore

Napoleone Mellini

**157. 1909, 22 maggio**

**Milano**

*I fratelli Porta inviano ad Alessandro Pedetti, ragioniere dell'Amministrazione del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, il preventivo del restauro del Battesimo di Cristo di Gaudenzio*



*Ferrari, della Resurrezione di Cristo di Antonio Campi e del San Renato vescovo di Carlo Urbino.*

ASDMi, Santa Maria presso San Celso, Chiesa, 16A (Pittura e Scultura. Pittori e scultori secc. XIX-XX), n. 17 / 15 giugno 1909.

Studio artistico Fratelli Porta

Pittura – Restauro

Via Moscova n. 27

Milano

Milano, 22 maggio 1909

Egregio signor ragioniere Alessandro Pedetti

Preventiva

per lavoro di pulitura della vecchia vernice, stuccature, restauro, rinnovo di vernice da farsi a n. 3 dipinti su legno dell'epoca 1500 rappresentanti Battesimo di Cristo, Risurrezione di Cristo e Vescovo, di metro 1.50 × 3.00 circa, esistenti nella chiesa di San Celso in Milano, dietro all'altare maggiore, a L. 150 l'uno.

L. 450

(intesi L. 375)

Nota bene: isudetti fratelli si assumono l'impegno di eseguire il lavoro nella chiesa, entro 20 giorni del mese di giugno prossimo venturo.

fratelli Porta

**158. 1953, 12 giugno**

**Milano**

*Perizia relativa ai danni di guerra sottoscritta da Giuseppe Merla, ingegnere capo della Sezione autonoma di Milano del Genio Civile, nella quale è consigliato un intervento di restauro agli affreschi delle pareti e delle volte del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso.*

ASBAPMi, Milano, Santa Maria presso San Celso, E/5, 1180.

Perizia n. 3396

Protocollo n. 3374 in data 12 giugno 1953

Ministero dei Lavori Pubblici

Genio Civile  
Sezione autonoma  
Milano  
Piazzetta Duomo, 10

Opere a carico del Ministero dei Lavori Pubblici  
Danni di guerra  
Perizia

di completamento lavori alla chiesa, sacristia di San Celso in Corso Italia – Milano

[...]

Velatura di colore sulle pareti intonacate e sulle volte per dare un'uniforme patina antica, impostando un carrello mobile, compreso nel prezzo

mq. 1300

[...]

**159. 1956, 28 giugno**  
**Milano**

*Enrico Petrella, ingegnere capo della Sezione autonoma di Milano del Genio Civile, comunica alla Soprintendenza ai Monumenti per la Lombardia e alla Soprintendenza alle Gallerie per la Lombardia di aver affidato alla Ditta "Pinin Brambilla" l'intervento di restauro alle volte della navata laterale sinistra e del deambulatorio del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso.*

ASBAPMi, Milano, Santa Maria presso San Celso, E/5, 1180.

Ministero dei Lavori Pubblici  
Genio Civile  
Sezione autonoma  
Milano

Protocollo n. 2129

Oggetto: Chiesa di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso – in Milano

Alla Soprintendenza ai Monumenti per la Lombardia, Milano

Alla Soprintendenza alle Gallerie per la Lombardia, Milano

e per copia

Alla Ditta "Pinin Brambilla"

Via Falcone n°7, Milano

Comunicasi che in data 9/VI/1956 questo Ufficio ha affidato alla Ditta “Pinin Brambilla” di Milano il ripristino delle volte della navata laterale sinistra e dell’emiciclo retrostante al coro della chiesa indicata in oggetto, danneggiate da eventi bellici.

Mentre si fa riserva di notificare la data di inizio dei lavori, si rappresenta la necessità che venga provveduto tempestivamente ad impartire le necessarie istruzioni per la condotta dei lavori stessi in rispetto alle caratteristiche d’arte e di monumentalità dell’edificio di cui trattasi, affidato alla tutela di codesto Istituto.

l’ingegnere capo

Enrico Petrella

**160. 1957, 5 giugno**

**Milano**

*Pinin Brambilla Barcilon invia alla Soprintendenza alle Gallerie per la Lombardia un preventivo per l’intervento di restauro alle volte della navata laterale sinistra e del deambulatorio del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso.*

ASBSAEMi, Archivio corrente, 13/408A.

Pinin Brambilla pittrice restauratrice  
Milano – via Falcone, 7 – tel. 80.44.19

Milano 5-6-57

Soprintendenza alle Gallerie  
Milano

Oggetto: Lavori di restauro da eseguirsi nella chiesa di San Celso in Milano, riguardante affreschi del Cerano, Fiamminghini, Procaccini, Campi, Callisto Piazza... nel complesso di 18 pitture a parete.

Opere murarie di consolidamento dell’intonaco incrinato e non aderente all’arricciato.

Rappezzi dell’affresco mancante.

Fissaggio del colore, pulitura e restauro pittorico.

Documentazione fotografica.

L. 390.000

**161. 1959, 24 aprile**

**Milano**

*Pinin Brambilla Barcilon invia alla Soprintendenza alle Gallerie per la Lombardia un preventivo per l'intervento di restauro su due pale d'altare del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso: la Madonna con il Bambino, San Giuseppe, San Gerolamo e gloria d'angeli di Paris Bordone e il Congedo di Cristo di Carlo Urbino.*

ASBSAEMi, Archivio corrente, 13/408A.

Pinin Brambilla pittrice restauratrice  
Monza – via Ponchielli, 25 – tel 4276  
Milano – via Falcone, 7

Milano 24 aprile 1959

Soprintendenza alle Gallerie  
Milano

Oggetto: Tavole dipinte esistenti in San Celso - Milano

Paris Bordone – Tavola

Stato di conservazione.

Una minuta sfaldatura in diverse zone. Il fumo delle candele ha velato l'opera ingiallendola.

Operazioni di restauro.

Saldatura di tutta la tavola. Rimozione della vecchia vernice e restauro pittorico.

Per predella e lunetta L. 100.000

Per la tavola L. 230.000

Carlo Urbino da Crema. Cristo domanda la benedizione alla Madre prima della Passione.

Stato di conservazione.

Estesi ed ampi sollevamenti del colore. A sinistra le tavole sono disgiunte. Generale offuscamento.

Operazioni di restauro.

Ristabilire l'adesione della pittura allo strato preparatorio e al supporto. Stuccatura di tutte le piccole lacune, con saldatura delle tavole. Accurata pulitura del velo di sporco. L. 330.000

Totale del restauro L. 665.000

## BIBLIOGRAFIA

### Abbreviazioni

ABIB, Archivio Borromeo dell'Isola Bella

ACRAMi, Archivio delle Civiche Raccolte d'Arte di Milano

ALPE, Archivio Luoghi Pii Elemosinieri, Milano

AMBs, Archivio dei Musei di Brescia

ASBAPMi, Archivio della Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici, Milano

ASBSAEMi, Archivio della Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici, Milano

ASDMi, Archivio Storico Diocesano di Milano

ASMi, Archivio di Stato di Milano

ASS, Archivio del Santuario di Saronno

AVFDMi, Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano

BAMi, Biblioteca Ambrosiana di Milano

BNMVe, Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia

BTMi, Biblioteca Trivulziana di Milano

CAFMi, Civico Archivio Fotografico di Milano

CRIMo, Civica Raccolta di Incisioni Serrone Villa Reale di Monza

CRSMi, Civica Raccolta delle Stampe "A. Bertarelli" di Milano

*A Companion* 2009

*A Companion to Paul in the Reformation*, a cura di R. Ward Holder, Leiden / Boston, Brill, 2009.

ADORNI 2012

B. Adorni, *Giulio Romano architetto. Gli anni mantovani*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2012.

AGOSTI 1991

B. Agosti, *Due amici di Federico Borromeo e il Medio Evo*, in «Arte Lombarda», 96/97, 1991, pp. 119-125.

AGOSTI 1993

B. Agosti, *'Raphael' and Salaino in S. Maria presso S. Celso, Milan*, in «The Burlington Magazine», 135 (1085), pp. 563-565.

AGOSTI 1996

B. Agosti, *Colossi di Lombardia*, in «Prospettiva», 83/84, 1996, pp. 177-182.

AGOSTI 1997a

B. Agosti, *Poesie di Gherardo Borgogni su due dimenticati artefici milanesi*, in *Scritti per l'Istituto germanico di storia dell'arte di Firenze. Settanta studiosi italiani*, a cura di C. Acidini Luchinat, Firenze, Le lettere, 1997, pp. 325-330.

AGOSTI 1997b

G. Agosti, *Su Mantegna, 6 (Lombardia)*, in «Prospettiva», 85, 1997, pp. 59-90.

AGOSTI 1998

B. Agosti, *Lungo la Paullese 2 (verso Milano)*, in B. Agosti, G. Agosti, C. B. Strehlke, M. Tanzi, *Quattro pezzi lombardi (per Maria Teresa Binaghi)*, Brescia, Edizioni L'obliquo, 1998, pp. 127-141.

AGOSTI 2004

B. Agosti, *Draghi nella Milano di San Carlo*, in «Prospettiva», 113/114, 2004, pp. 162-164.

AGOSTI 2015

G. Agosti, *Una cornice, più specifica, per il lettore nuovo*, in G. Testori, *Il gran teatro montano. Saggi su Gaudenzio Ferrari*, nuova edizione a cura di G. Agosti, Milano, Feltrinelli, 2015, pp. 239-289.

AGOSTI, BATTEZZATI, STOPPA 2016

G. Agosti, C. Battezzati, J. Stoppa, *San Maurizio al Monastero Maggiore. Guida*, Milano, Officina Libreria, 2016.

AGOSTI, STOPPA 2012

G. Agosti, J. Stoppa, *Bartolomeo Suardi, detto il Bramantino. Adorazione del Bambino*, in *Bramantino a Milano*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano, Officina Libreria, 2012, pp. 90-98.

AGOSTI, STOPPA 2017

G. Agosti, J. Stoppa, *La Ca' Granda. Da Ospedale a Università. Atlante storico-artistico*, Milano, Officina Libreria, 2017.

AGOSTI, STOPPA, TANZI 2010

G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, *Il Rinascimento lombardo (visto da Rancate)*, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano, Officina Libreria, 2010, pp. 21-69.

AIELLO 2014

P. Aiello, *21. Paderno Dugnano. Santa Maria Nascente*, in *Bernardino Luini e i suoi figli. Itinerari*, a cura di G. Agosti, R. Sacchi, J. Stoppa, Milano, Officina Libreria, 2014, pp. 165-167.

ALBERICI 1973

C. Alberici, *Stampe*, in *Il Seicento Lombardo. Catalogo dei disegni, libri, stampe*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1973, pp. 64-76.

ALBERTI 2011

A. Alberti, *Contributi per Antoine Lafréry. Un editore francese a Roma tra Rinascimento e Controriforma*, in «Annali di critica d'arte», VII, 2011, pp. 75-116.

ALBICANTE 1541

G. A. Albicante, *Trattato dell'intrar in Milano di Carlo V C. sempre Aug. con le proprie figure de li archi, et per ordine, li nobili vassalli et prencipi et signori cesarei*, Mediolani, apud Andream Calvum, 1541.

ALBINI 1987

G. Albini, *Storia di Mozzanica dall'VI al XIX secolo*, Mozzanica, Comune di Mozzanica, 1987.

ALBONICO 1990

S. Albonico, *Il Ruginoso Stile. Poeti e poesia in volgare a Milano nella prima metà del Cinquecento*, Franco Angeli, Milano, 1990.

Alessandro 1988

*Alessandro Bonvicino il Moretto*, catalogo della mostra, Brescia, Nuova Alfa Editoriale, 1988.

Alessandro 1998

*Alessandro Bonvicino, detto "il Moretto". Mostra didattica*, a cura di G. Fornoni, Ardesio, Comune di Ardesio, 1998.

ALLEGGRANZA 1773

G. Allegranza, *De sepulcris christianis in aedibus sacris, accedunt inscriptiones sepulcrales christianaee seculo septimo antiquiores in insubria Austriaca repertae item inscriptiones sepulcrales ecclesiarum atque aedium PP. Ord. Praed. Mediolani*, Milano, Josephum Galeatium regium typographum, 1773.

ALPINI 1996

C. Alpini, *Giovanni da Monte. Un pittore da Crema all'Europa*, Crema, Banca Popolare di Crema, 1996.

ALPINI 2000

C. Alpini, *Cremaschi in asta e altrove*, in «Insula Fulcheria», xxx, 2000, pp. 137-178.

ANCINI 1821

P. Ancini, *L'indicatore pittorico di Milano. Almanacco per l'anno 1821 corredato del ritratto del celebre Bernardino Luini*, Milano, Tipografia di Giuseppe Pogliani, 1821.

ANDENNA 2015

G. Andenna, *Definire, costruire, dotare e mantenere una cappella dal medioevo all'età moderna*, in *Famiglie e spazi sacri nella Lombardia del Rinascimento*, a cura di L. Arcangeli, G. Chittolini, F. Del Tredici, E. Rossetti, Milano, Scalpendi Editore, 2015, pp. 12- 33.

Annali 1877-1885

*Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente*, I-IX, Milano, G. Brigola [poi T. Reggiani], 1877-1885.

ANONIMO 1912

[Anonimo], s.v. *Conti, Andrea de*, in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, a cura di U. Thieme, F. Becker, 7, Leipzig, E. A. Seemann, 1912, p. 331.

ANONIMO 1921

[Anonimo], s.v. *Giovanni da Monte Cremasco*, in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, a cura di U. Thieme, F. Becker, 14, Leipzig, E. A. Seemann, 1912, p. 131.

ANONIMO 1932

[Anonimo], s.v. *Pellegrini, Ludovica*, in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, a cura di U. Thieme, F. Becker, 26, Leipzig, E. A. Seemann, 1932, p. 361.

ANONIMO 1939

[Anonimo], *Cronache. Brescia. La pittura bresciana del Rinascimento*, in «Emporium», LXXXIX, 1939, p. 407.

ARESE 1958

F. Arese, *Elenchi dei Magistrati Patrizi di Milano dal 1535 al 1796. I Sessanta perpetui decurioni del consiglio generale della città di Milano*, in «Archivio Storico Lombardo», LXXXIV, 1958, pp. 149-199.

ARESE 1970

F. Arese, *Le supreme cariche del Ducato di Milano. I – da Francesco II Sforza a Filippo V (1531-1706)*, in «Archivio Storico Lombardo», xcvii, 1970, pp. 59-156.

ARESE 1980

F. Arese, *Nobiltà e patriziato nello Stato di Milano*, in *Dallo Stato di Milano alla Lombardia contemporanea*, a cura di S. Pizzetti, Milano, Istituto Editoriale Cisalpino – La Goliardica, 1980, pp. 71-96.

ARFELLI 1961

A. Arfelli, *Il viaggio del Malvasia a Milano e notizie su Ercole Procaccini il giovane*, in «Arte antica e moderna», 13/16, 1961, pp. 470-475

ARRIGONI 1937

P. Arrigoni, s.v. *Sormano, Giovanni Pietro di (Johannes Petrus de Sormanis, de Sormano)*, in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, a cura di U. Thieme, F. Becker, 31, Leipzig, E. A. Seemann, 1937, p. 297.

ARRIGONI, BERTARELLI 1931

P. Arrigoni, A. Bertarelli, *Piante e vedute della Lombardia conservate nella Raccolta delle Stampe e dei Disegni*, Milano, Tipografia del Popolo d'Italia, 1931.

ARRIGONI, BERTARELLI 1936

P. Arrigoni, A. Bertarelli, *Rappresentazioni popolari d'immagini venerate nelle chiese della Lombardia conservate nella Raccolta delle Stampe di Milano*, Milano, Impensis A. Bertarelli, 1936.

ARSLAN 1938-1939

W. Arslan, *Osservazioni su Niccolò dell'Abate, Paris Bordon, Forabosco*, in «Le Arti», I, 1938-1939, pp. 76-81.

ARSLAN 1960

E. Arslan, *Le pitture del Duomo di Milano*, Milano, Casa Editrice Ceschina, 1960.

Art 2008

*Art and Love in Renaissance Italy*, catalogo della mostra, a cura di A. Bayer, New Haven / London, Yale University Press, 2008.

ASTRUA 1982

P. Astrua, *Giuseppe Giovenone il giovane e la sua bottega*, in *Gaudenzio Ferrari e la sua scuola. I cartoni cinquecenteschi dell'Accademia Albertina*, catalogo della mostra, a cura di G. Romano, Torino, Accademia Albertina di Belle Arti, 1982, pp. 183-186.

ASTRUA, CURTO 1982

P. Astrua, G. Curto, *Giuseppe Giovenone il giovane*, in *Gaudenzio Ferrari e la sua scuola. I cartoni cinquecenteschi dell'Accademia Albertina*, catalogo della mostra, a cura di G. Romano, Torino, Accademia Albertina di Belle Arti, 1982, pp. 186-193.

ATTARDI 1999

L. Attardi, *La decorazione «all'antica» nella Vicenza di Palladio. Alessandro Vittoria in palazzo Bissari-Arnaldi*, Vicenza, Neri Pozza, 1999.

BAERNSTEIN 1993

P. R. Baernstein, *The Counter-Reformation Convent: The Angelics of San Paolo in Milan, 1535-1635*, tesi di dottorato, Harvard University, Degree of Doctor in Philosophy in the subject of History, 1993.



BAERNSTEIN 2002

P. R. Baernstein, *A Convent Tale. A century of sisterhood in Milan*, New York / London, Routledge, 2002.

BAILA, TOGLIANI 2016

A. Baila, C. Togliani, *Forme e ornamenti nella chiesa di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso*, Santarcangelo di Romagna, Maggioli Editore, 2016.

BAILO 1900

L. Bailo, *Prefazione*, in L. Bailo, G. Biscaro, *Della Vita e delle Opere di Paris Bordon*, Treviso, Tipografia di Luigi Zoppelli, 1900, pp. VII-LX.

BAILO, BISCARO 1900

L. Bailo, G. Biscaro, *Della Vita e delle Opere di Paris Bordon*, Treviso, Tipografia di Luigi Zoppelli, 1900.

BAINI 2007

F. Baini, *L'Arciconfraternita del S.S. Sacramento eretta nel Duomo, la sua committenza pittorica e l'opera di artisti poco conosciuti*, in «Ricerche Storiche sulla Chiesa Ambrosiana», xxv, 2007, pp. 205-231.

BALLARIN 1971

A. Ballarin, *Considerazioni su una mostra di disegni veronesi del Cinquecento*, in «Arte Veneta», xxv, 1971, pp. 92-118.

BALLARIN 1988

A. Ballarin, *La cappella del Sacramento nella chiesa di San Giovanni Evangelista a Brescia* [1988], in *La "Salomè" del Romanino ed altri studi sulla pittura bresciana del Cinquecento*, a cura di B. M. Savy, I, Cittadella, Bertinello Artigrafiche, 2006, pp. 157-194.

BANDERA 1997

S. Bandera, *Agostino de' Fondulis e la riscoperta della terracotta nel Rinascimento lombardo*, Bergamo, Bolis, 1997.

BANDERA 2000

S. Bandera, *La cappella Simonetta di Callisto e Fulvio Piazzza*, in *Bernardino Luini e la pittura del Rinascimento a Milano. Gli affreschi di San Maurizio al Monastero Maggiore*, a cura di S. Bandera, M. T. Fiorio, Milano, Skira, 2000, pp. 75-77.

BANDERA 2006

S. Bandera, *Giulio e Antonio Campi in San Paolo Converso a Milano*, in «Paragone», 679, 2006, pp. 40-60.

BARAUSSE 2012

M. Barausse, s.v. *Muttoni, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2012, pp. 593-597.

BARBIERI 1961

G. Barbieri, *Origini del capitalismo lombardo. Studi e documenti sull'economia milanese del periodo ducale*, Milano, Mulita Pacis, 1961.

BARBIERI 1993

E. Barbieri, *Una particolarità dell'unica edizione della "Letilogia" di Bettino da Trezzò*, in «Libri & documenti», XVIII (1), 1993, pp. 1-6.

BARELLI DA NIZZA 1703

F. L. Barelli da Nizza, *Memorie dell'origine, fondazione, avvanzamenti, successi ed uomini illustri in lettere, e in santità della congregazione de chierici regolari di S. Paolo chiamati volgarmente Barnabiti*, I, Bologna, Costantino Pisarri sotto le Scuole all'Insegna di S. Michele, 1703.3

BARONI 1940

C. Baroni, *Documenti per la storia dell'architettura a Milano nel Rinascimento e nel Barocco*, I, Firenze, G. C. Sansoni, 1940.

BARTOLI 1776

F. Bartoli, *Notizia delle pitture, sculture ed architetture, che ornano le Chiese, e gli altri Luoghi Pubblici di tutte le più rinomate Città d'Italia, e di non poche Terre, Castella, e Ville d'alcuni rispettivi Distretti*, I, Venezia, Antonio Savioli, 1776.

BARTSCH 1803-1821

A. Bartsch, *Le Peintre Graveur*, I-XXI, Wien, J. V. Degen, 1803-1821.

BASCAPÈ 1936

G. C. Bascapè, *L'eredità di San Carlo Borromeo all'Ospedale Maggiore di Milano. Contributo alla storia della vita milanese nel secolo XVI*, Milano, Consiglio degli Istituti Ospitalieri, 1936.

BASCAPÈ 2012

M. Bascapè, *I luoghi più milanesi ai tempi delle Guerre d'Italia. Finalità caritative, istanze religiose e funzioni civiche, in Prima di Carlo Borromeo. Istituzioni, religione e società agli inizi del Cinquecento*, a cura di A. Rocca, P. Vismara, Milano - Roma, Biblioteca Ambrosiana – Bulzoni Editore, 2012, pp. 321-366.

BAYER 1988

A. Bayer, *La "Soasa" a Brescia: le cornici della prima metà del cinquecento*, in *Alessandro Bonvicino il Moretto*, catalogo della mostra, Brescia, Nuova Alfa Editoriale, 1988, pp. 247-252.

BAYER 2004

A. Bayer, *Brescia e Bergamo: realtà umile nell'arte devozionale e nella ritrattistica del XVI secolo*, in *Pittori della realtà. Le Ragioni di una Rivoluzione da Foppa e Leonardo a Caravaggio e Ceruti*, catalogo della mostra, a cura di M. Gregori, A. Bayer, Milano, Electa, 2004, pp. 124-129.

BAZZOTTI 2004

U. Bazzotti, «Prede di miscbio molto finissime» e «candido stucco». *Tagliapietre, scultori e stuccatori nel cantiere di Palazzo Te*, in *Scultura in villa nella Terraferma Veneta, nelle Terre dei Gonzaga e nella Marca Anconetana*, a cura di F. Monicelli, Verona, Fondazione Cassa di risparmio di Verona, Vicenza, Belluno e Ancona, 2004, pp. 248-287.

Beatificationis 1820

*Beatificationis, et canonizationis ven servi Dei Antonii Mariae Zaccaria fondatoris congregationis clericorum regularium S. Pauli Positio super validitate processuum*, Romae, ex typographia Rev. Camerae Apostolicae, 1820.

BECCARIA 1992

B. Beccaria, *Laura D'Anghiera nipote-erede di Pietro Martrire sposa di Antonio Langhi da Cureggio*, in *L'umanista aronese Pietro Martire D'Anghiera primo storico del "Nuovo Mondo"*, atti del convegno, Novara, Associazione di storia della Chiesa novarese, 1992, pp. 88-118.

BEGNI REDONA 1988

P. V. Begni Redona, *Alessandro Bonvicino. Il Moretto da Brescia*, Brescia, Editrice La Scuola, 1988.

BEGNI REDONA, FUSARI 2004

P. V. Begni Redona, G. Fusari, *Moretto e la sua bottega: riflessioni e pretesti per una prima indagine*, in *Moretto e la sua bottega. Capolavori ritronati*, catalogo della mostra, a cura di G. Fusari, Brescia, Museo Diocesano di Brescia, 2004, pp. 15-20.

BELLOSI 1970

L. Bellosi, *Michelangelo pittore* [1970], Milano, Abscondita, 2014.

BELLUZZI 1998

A. Belluzzi, *Palazzo Te a Mantova*, I-II, Modena, Franco Cosimo Panini Editore, 1998.

BENAGLIO 1716-1719

G. Benaglio, *La verità smascherata. Dignità e venture di 398 famiglie nobili lombarde, piemontesi, ticinesi e d'altre terre e città d'Italia nei ranghi del patriziato milanese tra XIV e XVIII secolo secondo il manoscritto del 1716-19* [1716-1719], a cura di R. Bellosta, Germignaga, Magazzino Storico Verbanese, 2009.

BENATI 2009

G. Benati, *Angelo Marini il Siciliano, nuove tracce biografiche*, in «Nuovi Annali. Rassegna di studi e contributi per il Duomo di Milano», I, 2009, pp. 157-171.

BENDISCIOLI 1957

M. Bendiscioli, *Politica, Amministrazione e Religione nell'età dei Borromei*, in *Storia di Milano*, X, Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri per la Storia di Milano, 1957, pp. 3-350.

BERENSON 1894

B. Berenson, *The Venetian Painters of the Renaissance with an index to their works*, New York – London, G. P. Putnam's Sons, 1894.

BERENSON 1907

B. Berenson, *North Italian Painters of the Renaissance*, New York – London, G. P. Putnam's Sons, 1907.

BERENSON 1932

B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. A list of the principal artists and their works with an index of places*, Oxford, Clarendon Press, 1932.

BERENSON 1957

B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. A list of the principal artists and their works with an index of places. Venetian School*, I-II, London, Phaidon Press, 1957.

BERENSON 1936

B. Berenson, *Pitture Italiane del Rinascimento. Catalogo dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi*, Milano, Ulrico Hoepli, 1936.

BERENSON 1968

B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. Central Italian & North Italian Schools*, I, London, Phaidon Press, 1968.

Bernardino 2014

*Bernardino Luini e i suoi figli*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2014.

Bernardino. *Itinerari* 2014

Bernardino Luini e i suoi figli. *Itinerari*, a cura di G. Agosti, R. Sacchi, J. Stoppa, Milano, Officina Libreria, 2014.

BERRA 1991

G. Berra, *L'attività scultorea di Giulio Cesare Procaccini. Documenti e testimonianze*, Milano, NED, 1991.

BERRA 2005

G. Berra, *Il giovane Caravaggio in Lombardia. Ricerche documentarie sui Merisi, gli Aratori e i marchesi di Caravaggio*, Firenze, Fondazione di studi di storia dell'arte Roberto Longhi, 2005.

BERTOLOTTI 1837

D. Bertolotti, *L'Italia descritta e dipinta con le sue Isole di Sicilia, Sardegna, Elba, Malta, Eolie, di Calipso ecc.*, IV, Torino, Giuseppe Pomba e C., 1837.

BESOZZI 1988

L. Besozzi, *Le magistrature cittadine milanesi e la peste del 1576-1577*, Bologna, Nuova Casa Editrice L. Cappelli, 1988.

BIANCONI 1783

[C. Bianconi], *Nuova guida della città di Milano con la descrizione di tutte le cose antiche, e moderne, che si ritrovano in essa; cioè Chiese, Palazzj, Gallerie, Librerie, distinzione di tutte le Pitture col nome dei loro Autori e Significati. Dippiù si descrivono tutte le Magnificenze della Gran Certosa di Pavia, come pure quelle di S. Gio. Battista di Monza*, Milano, Stamperia Sirtori, 1783.

BIANCONI 1787

[C. Bianconi], *Nuova guida di Milano. Per gli Amanti delle Belle Arti e delle Sacre, e Profane Antichità Milanesi*, Milano, Stamperia Sirtori, 1787.

BIANCONI 1795

[C. Bianconi], *Nuova guida di Milano. Per gli Amanti delle Belle Arti e delle Sacre, e Profane Antichità Milanesi. Nuovamente corretta, ed ampliata delle cose più stimabili. Edizione seconda*, Milano, Stamperia Sirtori, 1795.

BICCI 1762

M. U. Bicci, *Notizia della famiglia Boccapaduli patrizia romana*, Roma, Stamperia di Appollo, 1762.

BIFFI 1704-1705

G. Biffi, *Pitture, sculture et ordini d'architettura. Enarrate co' suoi autori, da inserirsi a' suoi luoghi, nell'opera di Milano ricercata nel suo Sito* [1704-1705], a cura di M. Bona Castellotti, S. Colombo, Firenze, Le Lettere, 1990.

BINAGHI OLIVARI 1994

M. T. Binaghi Olivari, *Partita doppia milanese per Tiziano*, in «Venezia arti», 8, 1994, pp. 37-46.

BINAGHI OLIVARI 2009

M. T. Binaghi Olivari, *Johannesschüssel rinascimentali a Milano e altre devozioni dei Cavalieri di San Giovanni*, in *Il più dolce lavorare che sia. Mélanges en l'honneur de Mauro Natale*, a cura di F. Elsig, N. Etienne, G. Extermann, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2009, pp. 185-193.

BISCOTTINI 2005

P. Biscottini, *Premessa*, in *Carlo e Federico. La luce dei Borromeo nella Milano spagnola*, catalogo della mostra, a cura di P. Biscottini, Milano, Museo Diocesano, 2005, pp. 23-26.

BISTOLETTI BANDERA 1985

S. Bistoletti Bandera, *Santa Maria dei Miracoli presso San Celso*, in *Le Chiese di Milano*, a cura di M. T. Fiorio, Milano, Electa, 1985, pp. 260-267.

BISTOLETTI BANDERA 2006

S. Bistoletti Bandera, *Santa Maria dei Miracoli presso San Celso*, in *Le Chiese di Milano*, a cura di M. T. Fiorio, Milano, Mondadori Electa, 2006, pp. 323-331.

BOLOGNA 2000

F. Bologna, *Tanzio a Roma, sugli Altopiani Maggiori d'Abruzzo e a Napoli*, in *Tanzio da Varallo. Realismo fervore e contemplazione in un pittore del Seicento*, catalogo della mostra, a cura di M. Bona Castellotti, Milano, Federico Motta, 2000, pp. 33-40.

BORRONI 1808

B. Borroni, *Il forastiere in Milano ossia Guida alle cose rare antiche e moderne della Città di Milano suo Circondario e Territorio*, Milano, Pasquale Agnelli, 1808.

BOGNETTI 1914

G. Bognetti, *Le Biblioteche Milanese. Manuale ad uso degli studiosi seguito dal saggio di un elenco di riviste e d'altre pubblicazioni periodiche che si trovano nelle biblioteche di Milano*, a cura del Circolo Filologico Milanese, Milano, Casa Editrice L. F. Cogliati, 1914.

BONAVITA 2004

A. Bonavita, *Pellegrino Tibaldi a Milano: i lavori alla cupola e al coro della basilica di Sant'Ambrogio*, in «Arte Lombarda», 140, 2004, pp. 89-91.

BONAZZOLI 2015

F. Bonazzoli, *Il Moretto "ritrovato"*, in «Corriere della Sera. Milano», 3 marzo 2015, p. 16.

BONORA 1998

E. Bonora, *I conflitti della Controriforma. Santità e obbedienza nell'esperienza religiosa dei primi barnabiti*, Firenze, Le lettere, 1998.

BORA 1977a

G. Bora, *La cultura figurativa a Milano, 1535-1565*, in *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1977, pp. 45-54.

BORA 1977b

G. Bora, *Note Cremonesi II. L'eredità di Camillo e I Campi*, in «Paragone», 327, 1977, pp. 54-88.

BORA 1980

G. Bora, *I disegni lombardi e genovesi del Cinquecento*, Treviso, Libreria Editrice Canova, 1980.

BORA 1981

G. Bora, *Due secoli d'arte a Milano: la pittura in Santa Maria della Passione*, in *Santa Maria della Passione e il Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano*, Milano, Silvana Editoriale 1981, pp. 82-161

BORA 1984

G. Bora, *Nota sui disegni lombardi del Cinque e Seicento (a proposito di una mostra)*, in «Paragone», 413, 1984, pp. 3-35.

BORA 1985

G. Bora, *Ruolo e significato della pittura cremonese fra Umanesimo e Controriforma*, in *I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1985, pp. 7-12.

BORA 1988

G. Bora, *Maniera, Idea e natura del disegno cremonese: novità e precisazioni*, in «Paragone», 459-461-463, 1988, pp. 13-38.

BORA 1989

G. Bora, *I Piazzza e la fortuna della «maniera»*, in *I Piazzza da Lodi. Una tradizione di pittori nel Cinquecento*, catalogo della mostra, a cura di G. Sciolla, Milano, Electa, 1989, pp. 239-261.

BORA 1990

G. Bora, *La cultura figurativa del Cinquecento a Crema e la decorazione a S. Maria della Croce*, in *La Basilica di S. Maria della Croce a Crema*, Cinisello Balsamo, Banca Popolare di Crema, 1990, pp. 91-145.

BORA 1998

G. Bora, *Milano nell'età di Lomazzo e San Carlo: riaffermazione e difficoltà di sopravvivenza di una cultura*, in *Rabisch. Il grottesco nell'arte del Cinquecento. L'Accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese*, catalogo della mostra, a cura di G. Bora, M. Kahn-Rossi, F. Porzio, Milano, Skira, 1998, pp. 37-56.

BORA 2012

G. Bora, *L'esordio di Giulio Cesare Procaccini pittore e l'anello mancante*, in *Giulio Cesare Procaccini. Ecce Homo: l'anello mancante*, catalogo della mostra, a cura di G. Bora, D. Dotti, Milano, Museo Diocesano di Milano, 2012, pp. 20-33.

BORDIGA 1821

G. Bordiga, *Notizie intorno alle opere di Gaudenzio Ferrari pittore e plastificatore*, Milano, co' tipi di Giovanni Pirola, 1821.

BORDIGA 1835

G. Bordiga, *Le opere del pittore e plastificatore Gaudenzio Ferrari, disegnate ed incise da Silvestro Pianazzi*, Milano, coi tipi di Paolo Andrea Molina, 1835.

BORSIERI 1619

G. Borsieri, *Il supplimento della nobiltà di Milano*, Milano, Gio. Battista Bidelli, 1619.

BORROMEIO 1997

A. Borromeo, *L'arcivescovo Carlo Borromeo, la Corona spagnola e le controversie giurisdizionali a Milano*, in *Carlo Borromeo e l'opera della grande Riforma. Cultura, religione e arti del governo nella Milano del pieno Cinquecento*, a cura di F. Buzzi, D. Zardin, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1997, pp. 257-272.

BORRONI 1808

B. Borroni, *Il forastiere in Milano ossia Guida alle cose rare antiche e moderne della Città di Milano suo Circondario e Territorio*, Milano, Pasquale Agnelli, 1808.

BOSELLI 1943

C. Boselli, *Alexander Brixienensis. La formazione artistica del Moretto*, in «L'Arte», 14 (3-4), 1943, pp. 95-129.

BOSELLI 1954

C. Boselli, *Il Moretto 1498-1554. Supplemento ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per il 1954*, Brescia, Ateneo di Brescia, 1954.

BOSELLI 1977

C. Boselli, *Regesto artistico dei notai roganti in Brescia dall'anno 1500 all'anno 1560*, I-II, Brescia, Ateneo di Brescia, 1977.

BOSKOVITS 1988

M. Boskovits, *Arte lombarda del primo Quattrocento: un riesame*, in *Arte in Lombardia tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra, Milano, Fabbri Editori, 1988, pp. 10-49.

BOSSAGLIA 1963

R. Bossaglia, *La pittura bresciana del Cinquecento. I maggiori e i loro scolari*, in *Storia di Brescia*, II, Brescia, Morcelliana Editrice, 1963, pp. 1011-1101.

BOSSAGLIA, CINOTTI 1978

R. Bossaglia, M. Cinotti, *Tesoro e Museo del Duomo*, I-II, Milano, Electa, 1978.

BOSSI 1810

G. Bossi, *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci. Libri quattro*, Milano, dalla Stamperia Reale, 1810.

BOSSI 1818

L. Bossi, *Guida di Milano o sia descrizione della città e de' luoghi più osservabili ai quali da Milano recansi i forestieri*, I, Milano, Pietro e Giuseppe Vallardi, 1818.

BRAMBILLA 1886

[L. Brambilla], *Madonna di San Celso in Milano. Appunti storico-religiosi*, Varese, Tip. Eugenio Galli, 1886.

BRANDENBURG 1987

H. Brandenburg, *La scultura a Milano nel IV e V secolo*, in *Il millennio ambrosiano. Milano, una capitale da Ambrogio ai Carolingi*, a cura di C. Bertelli, Milano, Electa, 1987, pp. 80-129.

BRISTOT 2008

A. Bristot, «*Saloni, portici e stanze splendidamente ornati*», in *Palazzo Grimani a Santa Maria Formosa. Storia, arte, restauri*, a cura di A. Bristot, Verona, Scripta edizioni, 2008, pp. 61-125.

BRIZIO 1926

A. M. Brizio, *Studi su Gaudenzio Ferrari*, in «L'Arte», XXIX, 1926, pp. 103-120, 158-178.

BRIZIO 1942

A. M. Brizio, *La pittura in Piemonte dall'età romanica al Cinquecento*, Torino, G. B. Paravia & C., 1942.

BRIZIO 1956

A. M. Brizio, *L'arte di Gaudenzio*, in *Mostra di Gaudenzio Ferrari*, catalogo della mostra, Milano, Silvana Editoriale d'Arte, pp. 3-20.

BRUZZESE 2015

S. Bruzzese, *Genesis, tempi e composizione delle "Memorie"*, in A. F. Albuzzi, *Memorie per servire alla Storia de' pittori, scultori e architetti milanesi*, a cura di S. Bruzzese, Milano, Officina Libraria, 2015, pp. XXI-C.

*Butler's Lives* 1999

*Butler's Lives of the Saints. New Full Edition. September*, a cura di S. Fawcett Thomas, Tunbridge Wells / Collegeville, Burns & Oates / The Liturgical Press, 1999.

BYAM SHAW 1976

J. Byam Shaw, *Drawings by old masters at Christ Church Oxford*, I-II, Oxford, Clarendon Press, 1976.

CAFFI 1841

M. Caffi, *Della chiesa di Sant'Eustorgio in Milano. Illustrazione storico-monumentale-epigrafica*, Milano, Giuditta Boniardi-Pogliani, 1841.

CAGNI 2004

G. M. Cagni, *Le Costituzioni di S. Antonio M. Zaccaria*, in «Barnabiti Studi», 21, 2004, pp. 185-374.

CAGNI, GHILARDOTTI 2004

G. M. Cagni, F. M. Ghilardotti, *I Sermoni di S. Antonio M. Zaccaria*, in «Barnabiti Studi», 21, 2004, pp. 9-184.

CAIRATI 2011-2012

C. Cairati, *I da Corbetta: una bottega di intagliatori nella Milano del Cinquecento*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Milano, Corso di Dottorato di ricerca in Storia e critica dei Beni artistici e ambientali (XXV ciclo), a.a. 2011-2012 (tutor G. Agosti).

CAIRATI 2014

C. Cairati, *Regesto dei documenti*, in *Bernardino Luini e i suoi figli*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2014, pp. 369-404.

CALVI 1871

F. Calvi, *Vicende del Monte di Pietà in Milano*, Milano, Tipografia di Pietro Agnelli, 1871.

CALVI 1892

F. Calvi, *Il codice del Pio Luogo della Misericordia in Milano*, in «Archivio Storico Lombardo», XIX, 1892, pp. 725-775.

Camillo 2007

*Camillo Procaccini (1561-1629). Le sperimentazioni giovanili tra Emilia, Lombardia e Canton Ticino*, catalogo della mostra, a cura di D. Cassanelli, P. Vanoli, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2007.

CAMPINI 1773

G. M. Campini, *Chiese di Monza, del suo Territorio e della sua Corte (1773)*, a cura di R. Cara, Milano, LED, 2011.

CANETTA 1887

P. Canetta, *Elenco storico-biografico dei benefattori dell'Ospedale Maggiore di Milano. 1456-1886*, Milano, Tipografia L. F. Cogliati, 1887.

CANOSSI 1898

[A. Canossi], *Ricordo del sommo pittore bresciano Alessandro Bonvicino soprannominato Il Moretto*, Brescia, Tip. Editrice di A. Canossi, 1898.

CANOVA 1961

G. Canova, *I viaggi di Paris Bordone*, in «Arte Veneta», XV, 1961, pp. 77-88.

CANOVA 1964

G. Canova, *Paris Bordone*, Venezia, Alfieri, 1964.



CANTÙ 1844

[C. Cantù], *Milano e il suo territorio*, II, a cura di L. Litta Modignani, C. Bassi, A. Re, Milano, Luigi di Giacomo Pirola, 1844.

CANTÙ 1852

I. Cantù, *Quattro giorni in Milano e suoi Corpi Santi, aggiuntevi parziali escursioni ai luoghi più notevoli ai Laghi, al varesotto, alla Brianza colle notizie più utili al viaggiatore*, Milano, Antonio Vallardi Editore, 1852.

Capolavori 2001

*Capolavori della Suida-Mammning Collection*, catalogo della mostra, a cura di J. Bober, G. Bora, Milano, Skira, 2001.

Carlo e Federico 2005

*Carlo e Federico. La luce dei Borromeo nella Milano spagnola*, catalogo della mostra, a cura di P. Biscottini, Milano, Museo Diocesano, 2005.

CASATI 1870

C. Casati, *I capi d'arte di Bramante da Urbino nel milanese. Memorie storico-artistiche*, Milano, Tipografia della Società Cooperativa, 1870.

CASATI 2012

A. Casati, «*La detta capella par un huomo storpiato*». *Le complesse vicende della cappella del Rosario nella chiesa di San Tommaso a Pavia*, in *L'immagine del rigore. Committenza artistica di e per Pio V a Roma e in Lombardia*, a cura di L. Giordano, G. Angelini, Pavia, Collegio Ghisleri, 2012, pp. 167-213.

CASELLI 1827

G. Caselli, *Nuovo ritratto di Milano in riguardo alle belle arti*, Milano, Francesco Sonzogno, 1827.

CASIRAGHI 1990

G. M. Casiraghi, s.v. *Maritati di S. Paolo*, in *Dizionario della Chiesa ambrosiana*, IV, Milano, NED, 1990, pp. 2007-2078.

CASSA SALVI 1966

E. Cassa Salvi, *Moretto*, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1966.

CASSA SALVI 1988

E. Cassa Salvi, *Religiosità di Moretto e Romanino a confronto*, in *Alessandro Bonvicino il Moretto*, catalogo della mostra, Brescia, Nuova Alfa Editoriale, 1988, pp. 258-263.

CASSINA 1840

F. Cassina, *Le fabbriche più cospicue di Milano*, Milano, F. Cassina e D. Pedrinelli, 1840.

CAVAGNA SANGIULIANI 1865

A. Cavagna Sangiuliani, *Il portico di San Celso in Milano. Breve dissertazione*, Milano, Tipografia di Pietro Agnelli, 1865.

CAVALLINI 2012

G. Cavallini, *Carlo Urbino, Mauro Picenardi. Martirio di san Pantaleone*, in *La Cattedrale di Crema. Assetti originari e opere disperse*, Milano, Scalpendi Editore, 2012, pp. 37-38.

CAVAZZI DELLA SOMAGLIA 1653

C. G. Cavazzi Della Somaglia, *Alleggiamento dello Stato di Milano per le imposte e loro ripartimenti*, Milano, Gio. Battista e Giulio Cesare fratelli Malatesta, 1653.

Cenni 1927

[Anonimo], *Cenni storici ed artistici sul Santuario della B. V. M. de' Miracoli presso S. Celso in Milano*, Milano, Tipolitografia C. Gavioli, 1927.

CESARIANO 1508-1528 circa

C. Cesariano, *Volgarizzamento dei libri IX (capitoli 7 e 8) e X di Vitruvio, "De Architectura", secondo il manoscritto 9/2790 Sección de Cortes della Real Academia de la Historia, Madrid [1508-1528 circa]*, a cura di B. Agosti, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1996.

CHABOD 1961

F. Chabod, *Storia di Milano nell'epoca di Carlo V*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1961.

CHABOD 1971

F. Chabod, *Lo Stato e la vita religiosa a Milano nell'epoca di Carlo V*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1971.

CHIUSOLE 1782

A. Chiusole, *Itinerario delle pitture, sculture, ed architetture più rare di molte città d'Italia*, Vicenza, Stamperia Turra, 1782.

CIMA 1929

O. Cima, *Milano che scompare con XX tavole fuori testo di Camillo Cima. Strenna a beneficio del Pio Istituto dei Rachitici di Milano, 1929-1930*, Milano, Bertarelli, 1929.

Cinquant'anni 1974

*Cinquant'anni di pittura veronese. 1580-1630*, catalogo della mostra, a cura di L. Magagnato, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1974.

CIRILLO 2005

G. Cirillo, *Carlo Urbino da Crema. Disegni e dipinti*, Parma, Grafiche Step Editrice, 2005.

CIRILLO, GODI 1982

G. Cirillo, G. Godi, *Contributi ad Antonio Campi*, «Annali della Biblioteca Statale e Libreria Civica di Cremona», XXVI/2 (1975), 1982.

COLALUCCI 1991

F. Colalucci, *Lorenzo Lotto, don Pietro da Lucca, Elisabetta Rota e il tema del Congedo di Cristo dalla Madre*, in «Venezia Cinquecento», 1, 1991, pp. 27-61.

COLOMBO 1881

G. Colombo, *Vita ed opere di Gaudenzio Ferrari pittore con documenti inediti*, Torino, Fratelli Bocca librai di S. M., 1881.

COLOMBO 1983

S. Colombo, *Regesto*, in *Francesco Cairo. 1607-1665*, catalogo della mostra, Busto Arsizio / Varese, Bramante Editrice / Edizioni Lativa, 1983, pp. 219-256.

COLOMBO 2007

S. Colombo, *Il ritorno in Lombardia*, in *Andrea Lanzani. 1641-1712. Protagonista del Barocchetto lombardo*, Milano, Officina Libraria, 2007, pp. 39-61.

COMINCINI 1999

M. Comincini, *Spigolature d'archivio*, in F. Cavalieri, M. Comincini, *Pittura nell'Abbatense e nel Magentino. Opere su tavola e tela. Secoli XV-XVIII*, Abbiategrasso, Società Storica Abbatense, 1999, pp. 141-166, 188-191.

CONTE 2011

S. Conte, *Novità su Francesco Bellone, copista e scultore nella Milano di Federico Borromeo*, in «Prospettiva», 141/142, 2011, pp. 168-174.

CONTI 1986

A. Conti, *Michelangelo e la pittura a fresco. Tecnica e conservazione della Volta Sistina*, Firenze, La casa Usher, 1986.

CONTI 1996

A. Conti, *Manuale di restauro*, a cura di M. Romiti Conti, Torino, Giulio Einaudi editore, 1996.

COPPA 1977

S. Coppa, *Note d'archivio su Ingegneri-Architetti Collegiati di Milano dei secoli XVI-XVIII*, in «Arte Lombarda», 47/48, 1977, pp. 145-158.

CORONELLI 1706

M. V. Coronelli, *Lombardia ch'abbraccia gli Stati de' duchi di Savoia, Mantova, Parma e Modena, e del Milanese*, Torino, Giovan Battista de Rossi, 1706.

COSTANZA FATTORI 1963

L. Costanza Fattori, *Rodolfo Ventini architetto (1792-1856)*, Lonato, Fondazione Ugo da Como, 1963.

COTTA 1701

L. A. Cotta, *Museo Novarese*, Milano, Per gli Heredi Ghisolfi, 1701.

CREMONINI 1998

C. Cremonini, *Percorsi politici e identità sociale di una famiglia lombarda tra Sacro Romano Impero e monarchia cattolica: i Crivelli di Agliate*, in *Titolati, cadetti e parvenus. Il caso lombardo tra Antico Regime e Rivoluzione Francese*, a cura di C. Cremonini, Roma, Bulzoni Editore, 1998, pp. 25-75.

CREMONINI 2013

C. Cremonini, *Il Capitolo della Ca' Granda (1560-1650)*, in «Annuario dell'Archivio di Stato di Milano», 2013, pp. 65-124.

CRISTIANO 2003

F. Cristiano, *La biblioteca di Gaetano Melzi, ovvero una storia esemplare*, in «Bibliotheca. Rivista di studi bibliografici», II (1), 2003, pp. 57-94.

CROWE, CAVALCASELLE 1871

J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, *A history of painting in North Italy, Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the Fourteenth to the Sixteenth Century*, I-II, London, John Murray, 1871.

CROWE, CAVALCASELLE 1912

J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, *A history of painting in North Italy, Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the Fourteenth to the Sixteenth Century*, a cura di T. Borenius, I-III, London, John Murray, 1912.

DACOS 1977

N. Dacos, *Le Logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato – Libreria dello Stato, 1977.

DACOS 2001

N. Dacos, *Roma quanta fuit. Tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea*, nuova edizione accresciuta e interamente riveduta, Roma, Donzelli Editore, 2001.

D'ALBO 2014

O. D'Albo, *Sulla fama del "Correggio Insubre". Un primo sguardo alla fortuna di Giulio Cesare Procaccini nelle collezioni europee tra Seicento e Ottocento*, in *Lombardia ed Europa. Incroci di storia e cultura*, a cura di D. Zardin, Milano, Vita e Pensiero, 2014, pp. 189-217.

D'ALBO 2016

O. D'Albo, s.v. *Procaccini, Camillo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2016, pp. 457-461.

*Dalla Banca* 1996

*Dalla Banca al Museo. La collezione d'arte del Credito Bergamasco*, catalogo della mostra, a cura di F. Rossi, Milano, Skira, 1996.

DA PONTE 1898

P. Da Ponte, *L'Opera del Moretto*, Brescia, Tipografia Editrice, 1898.

DA TREZZO 1488

B. da Trezzo, *Letilogia*, Milano, Zarotto, 1488 [BTMi, Inc. D 125].

DE ANGELI, TIMOLATI 1877

F. De Angeli, A. Timolati, *Lodi monografia storico-artistica pubblicata col concorso di parecchi cultori di storia patria, e del Municipio. Con documenti inediti*, Milano, Dottor Francesco Vallardi, 1877.

DE FIORES 2010

S. De Fiores, *La Madonna in Michelangelo. Nuova interpretazione teologico-culturale*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2010.

DE FRANCESCHI 1998

S. De Franceschi, *Vedute di Milano di Marc'Antonio Dal Re*, Milano, Franco Angeli, 1998.

DEGRAZIA BOHLIN 1979

D. DeGrazia Bohlin, *Prints and related drawings by the Carracci family. A Catalogue Raisonné*, catalogo della mostra, Washington, National Gallery of Art, 1979.

DEL BO 2005

B. Del Bo, "Magistri a papiro" e "ferrastrazzi": professioni della carta a Milano tra XV e XVII secolo, in *Cinque secoli di carta. Produzione, commercio e consumi della carta nella "Regio Insubrica" e in Lombardia dal Medioevo all'età contemporanea*, atti del convegno, a cura di R. P. Corritore, L. Piccinno, Varese, Insubria University Press, 2005, pp. 49-73.

DELIEUVIN 2012

V. Delieuvin, *50. Workshop of Leonardo da Vinci. "Virgin and Child with Saint Anne"*, in *La Sainte Anne. L'ultime chef-d'œuvre de Léonard de Vinci*, catalogo della mostra, a cura di V. Delieuvin, Milano / Parigi, Officina Libreria / Musée du Louvre, 2012, p. 166.

DELL'ACQUA 1957

G. A. Dell'Acqua, *La pittura a Milano dalla metà del XVI secolo al 1630*, in *Storia di Milano*, x, Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri per la Storia di Milano, 1957, pp. 673-780.

DELL'ACQUA 1988

G. A. Dell'Acqua, *La «Scuola Bresciana» e il Moretto*, in *Alessandro Bonvicino il Moretto*, catalogo della mostra, Brescia, Nuova Alfa Editoriale, 1988, pp. 11-15.

DE MADDALENA 1982

A. De Maddalena, *Dalla città al borgo. Avvio di una metamorfosi economica e sociale nella Lombardia spagnola*, Milano, Franco Angeli Editore, 1982.

DE ROGISSART 1707

M. de Rogissart, *Les Delices de l'Italie*, IV, Paris, Charles Osmont, 1707.

Descrizione 1797

[Anoimo], *Descrizione dell'opera a fresco eseguita nel 1795 nel Tempio di S. Maria presso S. Celso in Milano dal pittore Andrea Appiani*, Milano, Presso li Fratelli Pirola, 1797.

DI GIAMPAOLO 1974

M. Di Giampaolo, *Aspetti della grafica cremonese per S. Sigismondo: da Camillo Boccaccino a Bernardino Campi*, in «Antichità Viva», 6, 1974, pp. 19-31.

Dipinti 2007

*Dipinti e Disegni Antichi*, catalogo d'asta, Milano, Christie's, 22 maggio 2007.

Disegni 1958

*Disegni veneti in Polonia*, catalogo della mostra, a cura di M. Mrozinska, Venezia, Neri Pozza, 1958.

Disegni 1959

*Disegni di maestri lombardi del primo Seicento. Catalogo*, a cura di E. Spinelli Barelli, Milano, Silvana Editoriale, 1959.

Disegni 1971

*Disegni veronesi del Cinquecento*, catalogo della mostra, a cura di T. Mullaly, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1971.

Disegni 2001

*Disegni del Rinascimento in Valpadana*, a cura di G. Agosti, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2001.

Documenti 1989

*Documenti per i Piazzu*, a cura di M. Marubbi, in *I Piazzu da Lodi. Una tradizione di pittori nel Cinquecento*, catalogo della mostra, a cura di G. Sciolla, Milano, Electa, 1989, pp. 349-392.

DONATI 1993

C. Donati, *Il patriziato e le sue istituzioni*, in *Storia illustrata di Milano. Milano Moderna. Volume quarto*, a cura di F. Della Peruta, Milano, Elio Sellino Editore, 1993, pp. 1041-1060.

DONATI 2014

A. Donati, *Paris Bordone. Catalogo ragionato*, Soncino, Edizioni dei Soncino, 2014.

DOZIO 2007

D. Dozio, *Appendice 1*, in *Archivio Taverna. Questi conti Taverni... Storia di una famiglia, di un fiume e di un castello*, catalogo della mostra, a cura di A. Osimo, Milano, Archivio di Stato, 2007, pp. 145-227.

Due secoli 1998

*Due secoli di progetto scenico. Dalla prospettiva alla scenografia*, catalogo della mostra, a cura dell'Istituto di Storia e Teoria dell'Arte e dell'Istituto di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Brera, Milano, Editoriale Giorgio Mondadori, 1998.

DU FRESNE 1651

R. Du Fresne, *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci, novamente dato in luce, con la vita dell'istesso autore*, Parigi, appresso Giacomo Langlois, 1651.

Elenco 1898

[Anonimo], *Elenco delle opere del Moretto*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia», Appendice (*Ricordo delle onoranze tributate dall'Ateneo di Brescia nel IV centenario natalizio del Pittore Bonvicino-Moretto*), 1898, pp. 77-89.

FACCHI 2012

M. Facchi, *La cappella di San Pantaleone*, in *La Cattedrale di Crema. Assetti originari e opere disperse*, Milano, Scalpendi Editore, 2012, pp. 33-35.

FACCHINETTI 2008

S. Facchinetti, *Fermo Stella da Caravaggio*, Caravaggio, Banca di credito cooperativo di Caravaggio, 2008.

Famiglie 1875-1885

*Famiglie notabili milanesi. Cenni storici e genealogici*, a cura di F. Bagatti-Valsecchi, F. Calvi, L. A. Casati, D. Muoni, L. Pullé, Milano, Antonio Vallardi Editore, I-IV, 1875-1885.

FEDELE 1905

P. Fedele, *I gioielli di Vannozza ed un'opera del Caradosso*, in «Archivio della R. Società Romana di Storia Patria», XXVIII (III-IV), 1905, pp. 451-471.

FEDERICI 1803

D. M. Federici, *Memorie trevigiane sulle opere di disegno dal mille e cento al mille ottocento per servire alla storia delle belle arti d'Italia*, I-II, Venezia, Francesco Andreola, 1803.

FENAROLI 1875

S. Fenaroli, *Alessandro Bonvicino soprannominato Il Moretto pittore bresciano. Memoria letta all'Ateneo di Brescia il giorno 27 luglio 1873*, Brescia, Stab. Tip. Libr. del Pio Istituto Pavoni, 1875.

FENAROLI 1877

S. Fenaroli, *Dizionario degli artisti bresciani*, Brescia, Tip. Editrice del Pio Istituto Pavoni, 1877.

FERRARI 1965

M. L. Ferrari, 'Calisto de la Piazza', in «Paragone», 183, 1965, pp. 17-49.

FERRARI 1970

M. L. Ferrari, *Il raggio di Bramante nel territorio cremonese: contributi ad Agostino de Fonduli* [1970], in M. L. Ferrari, *Studi di storia dell'arte*, a cura di A. Boschetto, Firenze, S.P.E.S., 1979, pp. 171-182.

FERRARI 1971

M. L. Ferrari, *Documenti per la storia dell'Abbazia di S. Sigismondo in Cremona*, in «Annali della biblioteca statale e libreria civica di Cremona», XXII (I), 1971, pp. V-XI, 1-19.

FERRARI 1974

M. L. Ferrari, *Il Tempio di San Sigismondo a Cremona. Storia e Arte*, Milano, Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, 1974.

FIORIO 1982

M. T. Fiorio, *Ambiente e paesaggio nella pittura lombarda del Cinquecento: convenzioni, immaginazione, realtà*, in *Il territorio, l'ambiente, il paesaggio*, II, a cura di C. Pirovano, Milano, Electa, 1982, pp. 169-280.

FIORIO 1989

M. T. Fiorio, *Simone Peterzano nella Milano borromaica*, in «Osservatorio delle arti», 3, 1989, pp. 59-63.

FIORIO 2009

M. T. Fiorio, *Da Carlo V a Carlo Borromeo: il percorso del manierismo lombardo*, in *Lombardia manierista. Arti e architettura 1535-1600*, a cura di M. T. Fiorio, V. Terraroli, Milano, Skira, 2009, pp. 9-67.

FIORIO, VALERIO 1977

M. T. Fiorio, A. P. Valerio, *La scultura a Milano tra il 1535 e il 1565: alcuni problemi*, in *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1977, pp. 122-131.

FISOGNI 2009

F. Fisogni, *Brescia e Bergamo nella seconda metà del Cinquecento: dopo Romanino, Moretto e Moroni*, in *Lombardia manierista. Arti e architettura 1535-1600*, a cura di M. T. Fiorio, V. Terraroli, Milano, Skira, 2009, pp. 275-303.

FLAMINE 2014

M. Flamine, *15. Milano. San Giorgio al Palazzo*, in *Bernardino Luini e i suoi figli. Itinerari*, a cura di G. Agosti, R. Sacchi, J. Stoppa, Milano, Officina Libreria, 2014, pp. 112-121.

FORCELLA 1889-1893

V. Forcella, *Iscrizioni delle chiese e degli altri edifici di Milano dal secolo VIII ai giorni nostri*, I-XII, Milano, Tipografia Bortolotti di Giuseppe Prato, 1889.

FORMENTINI 1877

M. Formentini, *Il Ducato di Milano. Studj storici documentati*, Milano, Libreria Editrice G. Bricola, 1877.

FORMENTINI 1881

M. Formentini, *La dominazione spagnuola in Lombardia*, Milano, Giuseppe Ottino Editore, 1881.

FORTI GRAZZINI 1984

N. Forti Grazzini, *Museo d'arti applicate. Arazzi*, Milano, Electa, 1984.

FORTI GRAZZINI 1989

N. Forti Grazzini, *Arazzi*, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1989, pp. 466-479.

FOSSALUZZA 1984

G. Fossaluzza, *Codice diplomatico bordoniano*, in *Paris Bordon*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1984, pp. 115-140.

FRACCARO 1998

C. Fraccaro, *L'intervento nella Sala Capitolare del Convento di Santa Maria della Passione a Milano*, in *Ambrogio da Fossano detto il Bergognone. Un pittore per la Certosa*, a cura di G. C. Sciolla, Milano, Skira, 1998, pp. 371-374.

FRANGI 1987

F. Frangi, *Pittura a Crema*, in *Pittura tra Adda e Serio. Lodi Treviglio Caravaggio Crema*, a cura di M. Gregori, Milano, Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde, 1987, pp. 245-310.

FRANGI 1998

F. Frangi, *Francesco Cairo*, Torino, Umberto Allemandi & C., 1998.

FRANGI 2003

F. Frangi, *La "resistenza" leonardesca a Milano: il Maestro di Ercole e Gerolamo Visconti*, in *Brera mai vista. All'ombra di Leonardo. La pala di Sant'Andrea alla Pusterla e il suo maestro*, catalogo della mostra, a cura di V. Maderna, C. Quattrini, Milano, Mondadori Electa, 2003, pp. 8-47.

FRANGI 2004-2005

F. Frangi, *La strana storia delle ante di Sant'Eufemia*, in «Nuovi Studi», 11, 2004-2005, pp. 249-263.

FRANGI 2015

G. Frangi, «*Ho scoperto il Moretto pensando ai soldi*», in «Panorama», 1 aprile 2015, pp. 98-101.

FRANGI, MOJANA 1985

F. Frangi, M. Mojana, *La decorazione murale e la pittura*, in *La Basilica di San Lorenzo in Milano*, a cura di G. A. Dell'Acqua, Milano, Banca Popolare di Milano, 1985, pp. 171-202

FRIEDLAENDER 1930

W. Friedlaender, *Der antimanieristische Stil um 1590 und sein Verhältnis zum Übersinnlichen*, in «Vorträge der Bibliothek Warburg», 1928-1929, 1930, pp. 214-243.

FRIGERIO 2010

L. Frigerio, *Caravaggio. La luce e le tenebre*, Milano, Ancora, 2010.

FRIZZONI 1875

G. Frizzoni, *Alessandro Bonvicino detto il Moretto pittore bresciano e le fonti storiche a lui riferentisi*, in «Giornale di erudizione artistica», IV, 1875, pp. 161-179.

FRIZZONI 1890

G. Frizzoni, *Il Museo Borromeo in Milano*, in «Archivio Storico dell'Arte», III (v), pp. 345-365.

FRIZZONI 1899

G. Frizzoni, *Recensione a "P. da P[onte], L'opera del Moretto"*, in «L'Arte», II, 1899, pp. 107-110.

FUSARI 2006

G. Fusari, *Moretto e "il Beneficio di Cristo"*, in *Aspirazioni e Devozioni. Brescia nel Cinquecento tra preghiera e eresia*, catalogo della mostra, a cura di E. Ferraglio, Milano, Mondadori Electa, 2006, pp. 60-71.

GABIANO 1574-1579 circa

G. Gabiano, *La Laudiate* [1574-1579 circa], Quaderni del Centro "Bassianum", 2, Lodi, Tipolitografia Sobacchi, 1994.

GALLARATI 1777

F. M. Gallarati, *Istruzione intorno alle Opere de' pittori nazionali ed esteri esposte in pubblico nella città di Milano con qualche notizia degli scultori, ed architetti. Parte prima*, Milano, Giuseppe Marelli, 1777.



GANDINI 1833

F. Gandini, *Viaggi in Italia*, III, Cremona, Luigi De Micheli, 1833.

GATTI 1977

S. Gatti, *Due contributi allo studio del pittore Carlo Urbino*, in «Arte Lombarda», 47/48, 1977, pp. 99-107.

GATTI 1991a

S. Gatti, *Nuove aggiunte al catalogo di "Benedetto Pavese", collaboratore di Agostino Busti detto il Bambaia*, in «Arte Lombarda», 96-97, 1991, pp. 117-119.

GATTI 1991b

S. Gatti, *Un dipinto di Gaudenzio Ferrari già in Brianza e ora a Berlino*, in «Arte Lombarda», 96-97, 1991, pp. 161-164.

GATTI 2015

C. Gatti, *"Miracolo" a S. Maria. Studenti scoprono affreschi del Moretto*, in «la Repubblica», 4 marzo 2015, p. 14.

GATTI PERER 1964a

M. L. Gatti Perer, *Fonti per l'architettura milanese dal XVI al XVIII secolo: Francesco Bernardino Ferrari e la sua raccolta di documenti e disegni*, 1, in «Arte Lombarda», IX (1), 1964, pp. 173-222.

GATTI PERER 1964b

M. L. Gatti Perer, *Fonti per l'architettura milanese dal XVI al XVIII secolo: Francesco Bernardino Ferrari e la sua raccolta di documenti e disegni*, 2, in «Arte Lombarda», IX (2), 1964, pp. 128-158.

GATTI PERER 1965

M. L. Gatti Perer, *Fonti per l'architettura milanese dal XVI al XVIII secolo: Francesco Bernardino Ferrari e la sua raccolta di documenti e disegni*, 3, in «Arte Lombarda», X (1), 1965, pp. 139-155.

Gaudenzio 1982

*Gaudenzio Ferrari e la sua scuola. I cartoni cinquecenteschi dell'Accademia Albertina*, catalogo della mostra, a cura di G. Romano, Torino, Ages Arti Grafiche, 1982.

GETZ 2005

C. S. Getz, *Music in the Collective Experience in Sixteenth-Century Milan*, Aldershot / Burlington, Ashgate, 2005.

GETZ 2013

C. S. Getz, *Mary, Music, and Meditation. Sacred Conversations in Post-Tridentine Milan*, Bloomington, Indiana University Press, 2013.

GHIELMI 1984

L. Ghielmi, *Contributo per una storia degli organi del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso in Milano*, in «Rivista di cultura organaria ed organistica», XXII, 1984, pp. 3-22.

GIANI 2015

F. M. Giani, *E Moretto ci apparve*, in «Cultweek», 14 marzo 2015, <http://www.cultweek.com/moretto/> (consultato il 01 dicembre 2016).

GINZBURG, PROSPERI 1975

C. Ginzburg, A. Prosperi, *Giocchi di pazienza. Un seminario sul "Beneficio di Cristo"*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1975.

GINZBURG CARIGNANI 2000

S. Ginzburg Carignani, *Annibale Carracci a Roma. Gli affreschi di Palazzo Farnese*, Roma, Donzelli Editore, 2000.

GIOLI 2000

A. Gioli, *Callisto Piazza. Assunzione della Vergine*, in *Il Cinquecento Lombardo. Da Leonardo a Caravaggio*, catalogo della mostra, a cura di F. Caroli, Milano, Skira, 2000, pp. 226-227.

GIULIANI 2011

M. Giuliani, *Introduzione*, in *Le "Antichità di Milano". Una descrizione della città alla fine del Cinquecento*, a cura di M. Giuliani, Milano / Roma, Biblioteca Ambrosiana / Bulzoni Editore, 2011, pp. XV-XLV.

GIULINI 1933

A. Giulini, *Una pregevole raccolta di quadri nel Settecento*, in «Archivio Storico Lombardo», LX, 1933, pp. 405-410.

Giulio 1992

*Giulio Romano. Repertorio di fonti documentarie*, a cura di D. Ferrari, I-II, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, 1992.

GIUSSANO 1610

G. P. Giussano, *Vita di S. Carlo Borromeo, prete Cardinale del titolo di Santa Prassede, Arcivescovo di Milano*, Roma, Stamperia della Camera Apostolica, 1610.

G. L. 1818

G. L., *Origine dell'insigne tempio di Nostra Signora de' Miracoli presso S. Celso, con la descrizione di tutte le pitture e sculture e loro autori, aggiuntavi la novena in preparazione alla solennità di M. V. Assunta a cui è dedicato questo insigne tempio, ed una affettuosa preghiera a Maria Santissima per ottenere il Suo favorevole patrocinio*, Milano, Carlo Bertone, 1818.

Gli Antegnati 1995

*Gli Antegnati. Studi e documenti su una stirpe di organari bresciani del Rinascimento*, a cura di O. Mischiati, Bologna, Pàtron Editore, 1995.

GODI 1996

C. Godi, *Bandello. Narratori e dedicatari della prima parte delle Novelle*, Roma, Bulzoni Editore, 1996.

GOMBOSI 1943

G. Gombosi, *Moretto da Brescia*, Basel, Holbein, 1943.

GOULD 1970

C. Gould, s.v. *Bordone (Bordon), Paris*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970, pp. 516-517.

GREGORI 1993

M. Gregori, *Pittura in Brianza e in Valsassina: proposta per un percorso*, in *Pittura in Brianza e in Valsassina dall'Alto Medioevo al Neoclassicismo*, a cura di M. Gregori, Milano, Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde, 1993, pp. VII-XXIV.

GRONAU 1931

G. Gronau, s.v. *Moretto, Alessandro*, in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, a cura di U. Thieme, F. Becker, 25, Leipzig, E. A. Seemann, 1931, pp. 140-142.

GUAZZO 1587

S. Guazzo, *Dialoghi piaceuoli*, Piacenza, Pietro Tini libraro in Milano, 1587.

GUAZZONI 1981

V. Guazzoni, *Moretto. Il tema sacro*, Brescia, Grafo edizioni, 1981.

GUAZZONI 1988

V. Guazzoni, *De potestate Pontificis. Riflessi tridentini nell'opera tarda del Moretto*, in *Alessandro Bonvicino il Moretto*, catalogo della mostra, Brescia, Nuova Alfa Editoriale, 1988, pp. 264-272.

GUAZZONI 2003

V. Guazzoni, *La Lombardia orientale nella prima metà del Cinquecento: pittura fra Bergamo, Brescia e Cremona*, in *Lombardia rinascimentale. Arte e architettura*, a cura di M. T. Fiorio, V. Terraroli, Milano, Skira, 2003, pp. 325-355.

GUAZZONI 2014

V. Guazzoni, *Moretto e il velo della fede. Percorso nella fortuna di un tema allegorico*, in *Velo e "velatio". Significato e rappresentazione nella cultura figurativa dei secoli XV-XVII*, a cura di G. Zarri, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2014, pp. 1-54.

HALSEY 1908

E. Halsey, *Gaudenzio Ferrari*, London, George Bell and Sons, 1908.

HARTT 1989

F. Hartt, *La Cappella Sistina. Volume II. Gli Antenati di Cristo*, Milano, RCS Rizzoli Libri, 1989.

HILLS 1990

P. Hills, *The Renaissance altarpiece: a valid category?*, in *The altarpiece in the Renaissance*, a cura di P. Humfrey, M. Kemp, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, pp. 34-48.

*I Campi* 1985

*I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1985.

*I Castelletti* 2013

*I Castelletti. Memorie di una delle più antiche case nobili del Pian d'Erba, dell'Alta Brianza e del Trentino*, a cura di V. Longoni, Como, Alessandro Dominioni Editore, 2013.

*Il Duomo* 2001

*Il Duomo di Milano. Dizionario storico, artistico e religioso*, nuova edizione rivista e aggiornata, a cura di G. Benati, A. M. Roda, Milano, Nuove Edizioni Duomo, 2001.

*Il Rinascimento* 2010

*Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano, Officina Libraria, 2010.

*Il ritorno* 1982

*Il ritorno dei Profeti. Un ciclo di affreschi del Moretto per Brescia*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, C. Zani, Brescia, Istituto Delfo, 1982.

*Il Seicento* 1973

*Il Seicento lombardo. Catalogo dei dipinti e delle sculture*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1973.

*Il volto* 2009

*Il volto di Saulo. Saggio d'iconografia paolina*, catalogo della mostra, a cura di M. Bona Castellotti, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2009.

*Inventario* 2009

*Inventario dell'Archivio storico del Comune di Cremona. Sezione di Antico Regime (secc. XV-XVIII)*, a cura di V. Leoni, Cremona, Edizioni Unicopli, 2009.

INVERSETTI 1984

A. Inversetti, *Nuovi dati documentari sull'attività di Carlo Francesco Nuvolone*, in «Arte Lombarda», 70/71, pp. 171-174.

*I Piazzza* 1989

*I Piazzza da Lodi. Una tradizione di pittori nel Cinquecento*, catalogo della mostra, a cura di G. Sciolla, Milano, Electa, 1989.

ISELLA 1993

D. Isella, *Per una lettura dei "Rabisch"*, in G. P. Lomazzo e i Facchini della Val di Blenio, *Rabisch* [1589], a cura di D. Isella, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1993, pp. IX-LXII.

ISELLA BRUSAMOLINO 2009

S. Isella Brusamolino, *Trionfi alimentari di Lombardia*, in *Storia della lingua e storia della cucina. Parola e cibo: due linguaggi per la storia della società italiana*, atti del convegno, a cura di C. Robustelli, G. Frosini, Firenze, Franco Cesati Editore, 2009, pp. 449-470.

ISELLA BRUSAMOLINO 2013

S. Isella Brusamolino, *"Pavia regal stantia, antiquamente / richa et superba assai..."*. *L'immagine di Pavia nella quattrocentesca Letlogia di Bettino da Trezzò*, in «Bollettino della società pavese di storia patria», CXIII, 2013, pp. 69-90.

*I taccuini* 2000

*I taccuini manoscritti di Giovanni Morelli*, a cura di J. Anderson, Ancona / Milano, Regione Marche / Federico Motta Editore, 2000.

*Italienische* 1946

*Italienische Kunst. Ambrosiana Mailand, Meisterwerke aus oberitalienischen Kirchen, Museen und Privatsammlungen*, catalogo della mostra, Luzern, C. J. Bucher, 1946.

KELLENBENZ 1986

H. Kellenbenz, *I Borromeo e le grandi casate mercantili milanesi*, in *San Carlo e il suo tempo*, II, atti del convegno, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1986, pp. 805-835.

KRIS 1930

E. Kris, *Materialien zur Biographie des Annibale Fontana und zur Kunsttopographie der Kirche S. Maria presso S. Celso in Mailand. Mit einem archivalischen Anhang*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 3 (5), 1930, pp. 201-253.

LAFFRANCHI 2011-2012

M. Laffranchi, *Johann David Passavant in Lombardia nel 1834-1835*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2011-2012 (relatore G. Agosti).

*La Galerie* 1729

*La Galerie Agréable du Monde*, Leiden, Peter van der Aa, 1729.

LAMI 1584

A. Lami, *Discorso intorno alla scoltura e pittura, dove ragiona della vita, ed opere in molti luoghi, ed a diversi principi, e personaggi fatte dall'eccellentissimo, e nobile M. Bernardino Campo pittore cremonese*, Cremona, Christoforo Draconi, 1584.

LANZI 1793

L. Lanzi, *Il taccuino lombardo. Viaggio del 1793 specialmente pel milanese e pel parmigiano, mantovano e veronese, musei quivi veduti: pittori che vi son vissuti* [1793], a cura di P. Pastres, Udine, Forum, 2000.

LANZI 1795-1796

L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, II (1), Bassano, Remondini di Venezia, 1795-1796.

LANZI 1809

L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia. Edizione terza corretta ed accresciuta dall'autore*, III, Bassano, Giuseppe Remondini e figli, 1809.

*La Pinacoteca* 2011

*La Pinacoteca Malaspina*, a cura di S. Zatti, Milano, Skira, 2011.

*La pittura* 1939

*La pittura bresciana del Rinascimento*, catalogo della mostra, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1939.

LARCHER CROSATO 1987

L. Larcher Crosato, *Le origini grafiche di un gruppo di dipinti del Bordon*, in *Paris Bordon e il suo tempo*, atti del convegno, Treviso, Edizioni Canova, 1987, pp. 65-69.

LATUADA 1737

S. Latuada, *Descrizione di Milano ornata con molti disegni in rame delle Fabbriche più cospicue che si trovano in questa metropoli*, I-III, Milano, Giuseppe Cairoli, 1737.

*Le «Antichità di Milano»* 2011

*Le «Antichità di Milano». Una descrizione della città alla fine del Cinquecento*, a cura di M. Giuliani, Milano / Roma, Biblioteca Ambrosiana / Bulzoni Editore, 2011.

*Le Chiese* 1985

*Le Chiese di Milano*, a cura di M. T. Fiorio, Milano, Electa, 1985.

*Le Chiese* 2006

*Le Chiese di Milano*, a cura di M. T. Fiorio, Milano, Mondadori Electa, 2006.

*Les curiosités* 1820

*Les curiosités de la Ville de Milan et de ses Environs*, Milano / Parigi, Vallardi, 1820.

LEVATI, CLERICI 1937

L. M. Levati, I. M. Clerici, *Menologio dei Barnabiti*, XII, Genova, Scuola Tipografica Derelitti, 1937.

LEYDI 1989

S. Leydi, *Le cavalcate dell'ingegnere. L'opera di Gianmaria Olgiati, ingegnere militare di Carlo V*, Ferrara / Modena, ISR / Edizioni Panini, 1989.

LEYDI 1990

S. Leydi, *I Trionfi dell'“Acquila Imperialissima”*. Note sugli apparati innalzati a Milano per gli ingressi trionfali di Cristina di Danimarca duchessa di Milano, Carlo V imperatore e Filippo principe di Spagna, in «Schifanoia», 9, 1990, pp. 9-55.

LEYDI 1999

S. Leydi, *Sub Umbra Imperialis Aquilae. Immagini del potere e consenso politico nella Milano di Carlo V*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1999.

LEYDI 2008

S. Leydi, *La famiglia d'Adda di Sale. Storia e arte tra XVI e XVIII secolo*, Milano, Nexò, 2008.

LEYDI 2015

S. Leydi, *Gli Annoni. “Conductores mercantiarum de partibus Flandrie in Italia”. Una famiglia milanese tra Cinquecento e Seicento*, Milano, Francesco Brioschi Editore, 2015.

*L'interprete* 1821

*L'interprete pittorico di Milano contenente tutto ciò che si vede di raro, e di bello in genere Pittorico, nelle Gallerie pubbliche, ed in molte quadre de' privati; con una nota delle Pitture che si vedono nelle Chiese di Milano. Corredato dal ritratto del celeb. Bernardino Luini*, Milano, Giuseppe Pogliani Stampatore e Calcografo, 1821.

LITTA 2014

A. Litta, *Introduzione*, in *Johann David Passavant. Contributi alla storia delle antiche scuole di pittura in Lombardia (1838)*, a cura di A. Litta, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2014, pp. XIII-XXVII.

L'OCCASO 2015

S. L'Occaso, *Giulio Romano e dintorni. Soluzioni decorative e loro diffusione*, Mantova, Il Rio, 2015.

LOI 2005

M. C. Loi, s.v. *Lombardo, Cristoforo, detto il Lombardino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2005, pp. 508-513.

LOMAZZO ante 1584

G. P. Lomazzo, *Libro dei sogni [ante 1584]*, in *Scritti sulle arti*, a cura di R. P. Ciardi, I, Firenze, Centro Di, 1973, pp. 1-240.

LOMAZZO 1584

G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura [1584]*, in *Scritti sulle arti*, a cura di R. P. Ciardi, II, Firenze, Centro Di, 1974, pp. 7-589.

LONGHI 1917

R. Longhi, *Cose bresciane del Cinquecento [1917]*, in *Scritti giovanili. Tomo I. 1912-1922*, Firenze, Sansoni, 1961, pp. 327-343.

LONGHI 1928-1929

R. Longhi, *Quesiti caravaggeschi [1928-1929]*, in «*Me pinxit*» e *Quesiti caravaggeschi. 1928-1934*, Firenze, Sansoni, 1968, pp. 81-143.

LONGHI 1953

R. Longhi, *Comprimarij spagnoli della maniera italiana [1953]*, in «*Arte italiana e arte tedesca*» con altre congiunture fra Italia ed Europa. 1939-1969, Firenze, Sansoni, 1979, pp. 51-61.

LONGHI 1952

R. Longhi, *Il Caravaggio* [1952], in *Studi caravaggeschi. Tomo I. 1943-1968*, Firenze, Sansoni, 1999, pp. 159-223.

LONGHI 1968

R. Longhi, *Caravaggio* [1968], in *Studi caravaggeschi. Tomo I. 1943-1968*, Firenze, Sansoni, 1999, pp. 241-291.

LONGHI 1982

R. Longhi, *Caravaggio*, a cura di G. Previtali, Roma, Editori Riuniti, 1982.

LONGONI 1852-1853

[G. Longoni], *Milano illustrato. Album*, Milano, s. e., [1852-1853].

LONGONI 2007

V. Longoni, *Un millennio per i Castelletti* (I), in «Rivista del Collegio Araldico», CV, 2007, pp. 44-70.

LONGONI 2008

V. Longoni, *Un millennio per i Castelletti* (II), in «Rivista del Collegio Araldico», CVI, 2008, pp. 22-42.

LUCCHI 1972a

G. Lucchi, *Piccolo studio sui pittori Carlo e Vittoriano Urbino. Carlo Urbino a Milano. Tre quadri in S. Maria dei Miracoli*, in «Il Nuovo Torrazzo», 29 luglio 1972, p. 3.

LUCCHI 1972b

G. Lucchi, *Piccolo studio sui pittori Carlo e Vittoriano Urbino. Carlo Urbino in Cattedrale. La leggenda di S. Pantaleone*, in «Il Nuovo Torrazzo», 17 giugno 1972, p. 3.

MAFFIOLI 1998

D. Maffioli, *La capitolare di Busto Arsizio attraverso la storia e alcuni suoi codici (XII-XV secolo)*, Busto Arsizio, Biblioteca capitolare e archivio storico di San Giovanni Battista, 1998.

MAGGI 1951

F. Maggi, *S. Celso e la sua Madonna. Venti secoli di tradizioni milanesi. Note di storia, fede e tradizioni, arte ed artisti*, a cura del Santuario di N. S. dei miracoli presso S. Celso, Milano, Unione Tipografica, 1951.

MALAGUZZI VALERI 1911

F. Malaguzzi Valeri, s.v. *Campi, Antonio*, in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, a cura di U. Thieme, F. Becker, 5, Leipzig, E. A. Seemann, 1911, pp. 466-469.

MALLÉ 1954-1957a

L. Malle, *Poesia e cultura di Gaudenzio* [1954-1957], in L. Malle, *Incontri con Gaudenzio. Raccolta di Studi e note su problemi gaudenziani*, Torino, Tipografia Impronta, 1969, pp. 29-53.

MALLÉ 1954-1957b

L. Malle, *Recensione alla mostra di Gaudenzio Ferrari* [1954-1957], in L. Malle, *Incontri con Gaudenzio. Raccolta di Studi e note su problemi gaudenziani*, Torino, Tipografia Impronta, 1969, pp. 83-89.

MALLÉ 1956-1968

L. Malle, "Fortuna di Gaudenzio, II". In *marginie alla critica gaudenziana 1956-1968* [1956-1968], in L. Malle, *Incontri con Gaudenzio. Raccolta di Studi e note su problemi gaudenziani*, Torino, Tipografia Impronta, 1969, pp. 127-182.

MALLÉ 1967-1968

L. Mallé, *Traccia per la ricostruzione del Gaudenzio "milanese" [1967-1968]*, in L. Mallé, *Incontri con Gaudenzio. Raccolta di Studi e note su problemi gaudenziani*, Torino, Tipografia Impronta, 1969, pp. 201-226.

MALLÉ 1968-1969

L. Mallé, *Sull'attività di Gaudenzio per Casale Monferrato [1968-1969]*, in L. Mallé, *Incontri con Gaudenzio. Raccolta di Studi e note su problemi gaudenziani*, Torino, Tipografia Impronta, 1969, pp. 195-199.

MALLÉ 1969

L. Mallé, *Incontri con Gaudenzio. Raccolta di Studi e note su problemi gaudenziani*, Torino, Tipografia Impronta, 1969.

MALVASIA 1678

C. C. Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de pittori bolognesi*, I-II, Bologna, Errede di Domenico Barbieri, 1678.

MANARESI 1957

C. Manresi, *La famiglia Serbelloni*, in *Studi in onore di Carlo Castiglioni prefetto dell'Ambrosiana*, Milano, Giuffrè, 1957, pp. 361-387.

MARANI 1996

P. C. Marani, *Pittura e decorazione dalle origini del santuario fino al 1534. Giorgio da Saronno, Alberto da Lodi, Bernardino Luini e Cesare Magni*, in *Il Santuario della Beata Vergine dei Miracoli di Saronno*, a cura di M. L. Gatti Perer, Istituto per la storia dell'arte lombarda, Cinisello Balsamo, 1996, pp. 137-184.

MARCOLINI 1540

F. Marcolini, *Le Sorti intitolate Giardino di pensieri*, Venezia, Francesco Marcolini, 1540.

MARGARITA 1862

C. Margarita, *Cenni storici ed artistici sul santuario della B. V. M. de' miracoli presso S. Celso in Milano*, Milano, Tamburini, 1862.

MARIANI CANOVA 1984

G. Mariani Canova, *Paris Bordon: profilo biografico e critico*, in *Paris Bordon*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1984, pp. 28-50.

MARIANI CANOVA 1987

G. Mariani Canova, *Paris Bordon: problematiche cronologiche*, in *Paris Bordon e il suo tempo*, atti del convegno, Treviso, Edizioni Canova, 1987, pp. 137-157.

MARTINELLA in corso di stampa

S. Martinella, *Carlo Urbino e Aurelio Luini alla Madonna di Campagna di Verbania*, in corso di stampa.

MARUBBI 1989

M. Marubbi, *Gli affreschi di Callisto Piazza nell'oratorio di San Rocco a Dovera*, in *I Piazza da Lodi. Una tradizione di pittori nel Cinquecento*, catalogo della mostra, a cura di G. Sciolla, Milano, Electa, 1989, pp. 287-292.

MARUBBI 2000

M. Marubbi, *Il santuario e la scuola di San Rocco a Dovera*, in *San Rocco nell'arte, un pellegrino sulla Via Francigena*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 2000, pp. 88-90.

MASOERO 2015

A. Masoero, *Troppe 715 lire per una pala. E troppo belli quegli angeli*, in «Il Giornale dell'Arte», 354, giugno 2015.



MAZZINI 1957

F. Mazzini, *La pittura del primo Cinquecento*, in *Storia di Milano*, VIII, Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri per la Storia di Milano, 1957, pp. 567-655.

MAZZOCCA 2001

F. Mazzocca, *Chiesa di Santa Maria presso San Celso*, in F. Mazzocca, A. Morandotti, E. Colle, *Milano Neoclassica*, Milano, Longanesi, 2001, pp. 315-316.

MESCHINI 2004

S. Meschini, *Luigi XII Duca di Milano. Gli uomini e le istituzioni del primo dominio francese (1499-1512)*, Milano, Franco Angeli, 2004.

MEZZANOTTE, BASCAPÉ 1948

P. Mezzanotte, G. C. Bascapé, *Milano nell'arte e nella storia. Storia edilizia di Milano. Guida sistematica della città*, Milano, Emilio Bestetti, 1948.

MEZZANOTTE, BASCAPÉ 1968

P. Mezzanotte, G. C. Bascapé, *Milano nell'arte e nella storia*, a cura di G. Mezzanotte, Milano, Carlo Bestetti, 1968.

*Milano 1825*

*Milano moderno. Almanacco per l'Anno 1825 in continuazione all'istoriografo e all'antiquario milanese*, Milano, A. S. Brambilla, 1825.

*Milano 1844*

*Milano e il suo territorio*, II, a cura di L. Litta Modignani, C. Bassi, A. Re, Milano, Luigi di Giacomo Pirola, 1844.

*Milano 1887*

*Milano*, «Le Cento Città d'Italia. Supplemento illustrato mensile del Secolo», 3, 1887.

*Milano ritrovata 1991*

*Milano ritrovata. La via sacra da San Lorenzo al Duomo*, II, a cura di M. L. Gatti Perer, Milano, Confcommercio, 1991.

MILLER 1989

R. S. Miller, *Gli affreschi cinquecenteschi: Giuseppe Arcimboldo, Giuseppe Meda e Giovanni Battista Della Rovere detto il Fiammenghino*, in *Monza. Il Duomo nella storia e nell'arte*, a cura di R. Conti, Milano, Electa, 1989, pp. 216-230.

MILLER 1997

R. S. Miller, *Documenti per Camillo Boccaccino e un'aggiunta al Giornale di San Sigismondo*, in *I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona*, catalogo della mostra, a cura di G. Bora, M. Zlatohlávek, Milano, Leonardo Arte, 1997, pp. 35-47, 474-478.

MILLER 1999

R. S. Miller, *Simone Peterzano in Milan: Contracts for Frescoes in San Maurizio and San Francesco Grande*, in «Paragone», 597, 1999, pp. 89-108.

MILLER 2011

R. S. Miller, *Arcimboldo e il contesto milanese: la scuola di San Luca nel 1548-1549 e gli esordi del pittore fino al 1562*, in *Arcimboldo. Artista milanese tra Leonardo e Caravaggio*, catalogo della mostra, a cura di S. Ferino-Pagden, Milano, Skira, 2011, pp. 85-99.

MOIR 1982

A. Moir, *Caravaggio*, Milano, Garzanti, 1982.

MOLMENTI 1895

P. Molmenti, *Il Moretto e l'Organo della Cattedrale di Salò*, in «Gazzetta Musicale di Milano», 50 (41), 13 ottobre 1895, pp. 668-689.

MOLMENTI 1898a

P. Molmenti, *Il Moretto da Brescia*, in «Nuova Antologia di Scienze, Lettere ed Arti», 75 (635, 1 giugno 1898), 1898, pp. 524-541; 77 (641, 1 settembre 1898), 1898, pp. 3-21.

MOLMENTI 1898b

P. Molmenti, *Conferenza del socio comm. P. Molmenti tenuta il 3 settembre 1898 nella Sala del Ridotto al Teatro Grande di Brescia*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia», Appendice (*Ricordo delle onoranze tributate dall'Ateneo di Brescia nel IV centenario natalizio del Pittore Bonvicino-Moretto*), 1898, pp. 59-73.

MOLMENTI 1899a

P. Molmenti, *Adunanza del 19 marzo*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia», 1899, pp. 48-69.

MOLMENTI 1899b

P. Molmenti, *Alcune lettere del Barone di Ransonnet sul Moretto da Brescia*, in «La Rassegna Nazionale», 1899, XXI (CVIII), pp. 785-793.

MONACO 2007

T. Monaco, *Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso a Milano*, in M. G. Balzarini, T. Monaco, *Lombardia Rinascimentale*, Milano, Jaca Book, 2007, pp. 161-165.

MONGERI 1872

G. Mongeri, *L'arte in Milano. Note per servire di guida nella città*, Milano, Società Cooperativa fra tipografi, 1872.

MORANDOTTI 2005

A. Morandotti, *Milano profana nell'età dei Borromeo*, Milano, Electa, 2005.

MORELLI 1890

I. Lermolieff [G. Morelli], *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1890.

MORELLI 1897

G. Morelli, *Della pittura italiana. Studii storico critici. Le gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1897.

MORELLI 1898

P. Morelli, «Di Alessandro Bonvicino di soprannome Moretto». *Conferenza dell'avv. Pietro Morelli all'Istituto Sociale d'Istruzione in Brescia la sera del 6 marzo 1898*, Brescia, Tipografia Pio Istituto Pavoni, 1898 [ed. anche in «Commentari dell'Ateneo di Brescia», Appendice (*Ricordo delle onoranze tributate dall'Ateneo di Brescia nel IV centenario natalizio del Pittore Bonvicino-Moretto*), 1898, pp. 9-42].

MORIGIA 1592

P. Morigia, *Historia dell'antichità di Milano, divisa in quattro libri*, Venezia, i Guerra, 1592.

MORIGIA 1594

P. Morigia, *Historia dove si narra l'origine della famosa divotione della Chiesa della Madonna, posta vicina a quella di S. Celso di Milano, con la descrizione della rarissima fabrica d'essa Chiesa, e suo regimento; con alcune laude, e divotioni, degne da sapersi, che grandemente piaciono alla Madonna, et altre cose notabili*, Milano, Pacifico Pontio, 1594.

MOSCHENI, PORRO post 1772

G. Moscheni, G. Porro, *Risposta delli Nobili Deputati alla Fabbrica e Governo della chiesa della B. V. presso S. Celso alla scrittura che ha per titolo Memoria de' Regio-Ducali Cappellani di Santa Maria presso S. Celso di Milano*, Milano, post 1772.

Mostra 1956

*Mostra di Gaudenzio Ferrari*, catalogo della mostra, Milano, Silvana, 1956.

Mostra 1964

*Mostra del Cerano. Catalogo*, catalogo della mostra, a cura di M. Rosci, Novara, Banca Popolare di Novara, 1964.

MOTTA 1903

E. Motta, *Arazzi in Milano*, in «Archivio Storico Lombardo», xxx, 1903, pp. 484-486.

Museo 1997

*Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca*, I, Milano, Electa, 1997.

Museo 1998

*Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca*, II, Milano, Electa, 1998.

Museo 1999

*Museo di Castelvecchio. Disegni*, a cura di S. Marinelli, G. Marini, Milano, Electa, 1999.

Museo 2011

*Museo Diocesano*, Milano, Mondadori Electa, 2011.

NATALE 1982

M. Natale, *Dipinti*, in *Museo Poldi Pezzoli. Dipinti*, Milano, Electa, 1982, pp. 63-175.

NATALE 2003

V. Natale, *Committenze e artisti a Biella nella prima metà del Secolo*, in *Arti figurative a Biella e a Vercelli. Il Cinquecento*, a cura di V. Natale, Biella, Eventi & Progetti, 2003, pp. 21-54.

NATALE 2013

V. Natale, *Un hommage aux Amboise à Gaglianico (Biella). Les fresques de la chapelle du château et autres commandes de Sebastiano Ferrero, général des finances du duché de Milan*, in *Georges I<sup>er</sup> d'Amboise. 1460-1510. Une figure plurielle de la Renaissance*, atti del convegno, a cura di J. Dumont, L. Fagnart, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, pp. 209-222.

NEGRI 1576

P. A. Negri, *Lettere spirituali*, a cura di Giovan Battista Fontana de' Conti, Romae, in *Aedib. Populi Romani*, 1576.

NEHER 2000

G. Neher, *Moretto and the Congregation of S. Giorgio in Alga 1540-1550. Fashioning a visual identity of a religious congregation*, in *Fashioning identities in Renaissance art*, a cura di M. Rogers, Aldershot / Brookfield, Ashgate, 2000, pp. 131-147.

NICODEMI 1921

G. Nicodemi, *Il Moretto da Brescia*, Firenze, Istituto di edizioni artistiche Fratelli Alinari, 1921.

NICODEMI 1936

G. Nicodemi, *Il Moretto da Brescia (Alessandro Bonvicino)*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1936.

*Notiziario restauri* 1958

*Notiziario restauri*, a cura delle Soprintendenze ai Monumenti e alle Gallerie per la Lombardia, in «Arte Lombarda», III (2), 1958, pp. 127-131.

NOVASCONI 1971

A. Novasconi, *I Piazza*, Lodi, Banca Mutua Popolare Agricola di Lodi, 1971.

NOVASCONI 1972

A. Novasconi, *Il castello di S. Angelo Lodigiano*, Lodi, Banca Mutua Popolare Agricola di Lodi, 1972.

*Nuova raccolta* 1820-1821

*Nuova raccolta delle Principali Vedute Interne ed Esterne della Città di Milano*, Milano, Giovanni Pietro Giegler, 1820-1821.

*Nuovissima guida* 1860

*Nuovissima guida illustrata della città di Milano e suoi dintorni. Adorna di circa 40 vignette diligentemente incise in legno e cavate da apposite fotografie dall'artista Giovan Battista Zambelli*, Milano, Edoardo Sonzogno, 1860.

OLDRINI 1875

G. Oldrini, *Callisto. Racconto storico del secolo XVI*, Lodi, Gaspare Oldrini, 1875 [ristampa anastatica: Lodi, Lodigraf, 1990].

ODORICI 1860

F. Odorici, *Storie bresciane dai primi tempi sino all'età nostra*, IX, Brescia, Pietro di Lor. Gilberti, 1860.

*Omaggio* 1977

*Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1977.

*Ospedale* 1986

*Ospedale Maggiore / Ca' Granda. Ritratti antichi*, Milano, Electa editrice, 1986.

ORETTI 1983

M. Oretti, *Raccolta di alcune marche e sottoscrizioni praticate da pittori e scultori*, Firenze, SPES, 1983.

ORLANDI 1704

P. A. Orlandi, *Abeceario pittorico. Nel quale compendiosamente sono descritte le Patrie, i Maestri, e di tempi, ne' quali fiorirono circa quattro mila Professori di Pittura, di Scultura, e d'Architettura*, Bologna, Costantino Pisatti sotto le Scuole, 1704.

OTTINO DELLA CHIESA 1970

A. Ottino Della Chiesa, s.v. *Bonvicino (Buonvicino, Bonvicini), Alessandro, detto il Moretto da Brescia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 76, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970, pp. 472-476.

*Otto giorni* 1838

*Otto giorni a Milano, ossia Guida pel forestiere alle cose più rimarchevoli della città e suoi contorni divisa in otto passeggiate*, Milano, Santo Bravetta, 1838.

PALLUCCHINI 1977

R. Pallucchini, *L'omaggio a Tiziano della città di Milano*, in «Arte Veneta», XXXI, 1977, pp. 292-297.

PALLUCCHINI 1984

R. Pallucchini, *Paris Bordon e la cultura pittorica del suo tempo*, in *Paris Bordon*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1984, pp. 15-27.

PALMIERI 1996

G. Palmieri, *Storia e storie del monastero maggiore di San Maurizio in Milano*, Milano, Istituto Gaetano Pini, 1996.

PANAZZA 1942

G. Panazza, *Disegni del Moretto da Brescia*, in «L'Arte», 13 (4), 1942, pp. 201-204.

PANAZZA 1979

G. Panazza, *La presenza a Bergamo di Alessandro Bonvicino detto Moretto*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, III, Bergamo, Poligrafiche Bolis, 1979, pp. 81-86.

PARETO 1879

R. Pareto, *Italie monumentale. Collection des édifices les plus remarquables de Rome ancienne et de Milan, plans, élévations, coupes et détails à grande échelle, relevés et dessinés avec le plus grand soin par les meilleurs artistes*, I-II, Milano, Pietro Moretti, 1879.

PARKER 1956

K. T. Parker, *Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum*, II, Oxford, Clarendon Press, 1956.

PARLATO 2007

E. Parlato, *Le allegorie nel giardino delle «Sorti»*, in *Studi per le «Sorti». Gioco, immagini, poesia oracolare a Venezia nel Cinquecento*, a cura di P. Procaccioli, Treviso / Roma, Edizioni Fondazione Benetton Studi Ricerche / Viella, 2007, pp. 113-137.

PARMA ARMANI 1986

E. Parma Armani, *Perin del Vaga. L'anello mancante. Studi sul Manierismo*, Genova, Sagep Editrice, 1986.

PARTSCH 1999

S. Partsch, s.v. *Conti, Andrea de*, in *Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 21, München / Leipzig, K. G. Saur, 1999, p. 5.

PARTSCH 2006

S. Partsch, s.v. *Gazis (Gatis; Gaza; De Gazii; Gazzia; Gazzij; Gazzis)*, *Paolo de (Paolo)*, in *Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 21, München / Leipzig, K. G. Saur, 2006, p. 423.

PARVIS MARINO 1998

L. Parvis Marino, *Il rinnovamento architettonico tra fine Cinquecento e prima metà del Settecento*, in *La chiesa di San Marco in Milano*, a cura di M. L. Gatti Perer, Milano, Banca Popolare di Milano, 1998, pp. 233-297.

PASSAMANI 1988

B. Passamani, *Il «Raffaello bresciano»: formazione ed affermazione di un mito*, in *Alessandro Bonvicino il Moretto*, catalogo della mostra, Brescia, Nuova Alfa Editoriale, 1988, pp. 16-28.

PATETTA 1987

L. Patetta, *L'architettura del Quattrocento a Milano*, Milano, Clup, 1987.

PAULI 1915

G. Pauli, s.v. *Ferrari, Gaudenzio*, in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, a cura di U. Thieme, F. Becker, 11, Leipzig, E. A. Seemann, 1915, pp. 450-452.

PAVESI 2015

M. Pavesi, s.v. *Piazza, Callisto (Calisto)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2015, pp. 96-100.

PECCHIAI 1927

P. Pecchiai, *L'Ospedale Maggiore di Milano nella storia e nell'arte*, Milano, Arti grafiche Pizzi & Pizio, 1927.

PECORELLA VERGNANO 1973

L. Pecorella Vergnano, *Il Monte di Pietà di Milano. Libro giornale (1506-1535) e ordinazioni capitolari (1497-1580)*, Milano, Banca del Monte di Milano, 1973.

PÉLISSIER 1891

L.-G. Péliissier, *Documents pour l'histoire de la domination française dans le Milanais (1499-1513)*, Toulouse, Imprimerie et Librairie Edouard Privat, 1891.

PERINI 1906

Q. Perini, *La famiglia Busio-Castelletto di Nomi*, Rovereto, Tipografia Ugo Grandi & C., 1906.

PEROTTI 1931

A. Perotti, *I Pittori Campi da Cremona*, Milano, Ulrico Hoepli, 1931.

PERPENTI 1843

[A. Perpentì], *Elogio di Gaudenzio Ferrari pittore e plastificatore*, Milano, coi tipi di Paolo Andrea Molina, 1843.

PEYRANI 2003

C. Peyrani, *Dal cartone al mosaico: Bossi, Raffaelli e la copia del Cenacolo*, in «Raccolta Vinciana», xxx, 2003, pp. 347-378.

*Picturæ* 1762

*Picturæ Dominici Zampierii vulgo Domenichino quæ extant in sacello sacræ ædi Cryptoferratensi adjuncto nunc primum tabulis æneis incisæ*, Romæ, ex Chalcographia R. C. A., 1762.

*Pinacoteca* 1988

*Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda e piemontese. 1300-1535*, Milano, Electa, 1989.

*Pinacoteca* 1989

*Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda, ligure e piemontese. 1535-1796*, Milano, Electa, 1989.

PIROVANO 1822

F. Pirovano, *Milano nuovamente descritta co' suoi Stabilimenti di Scienze, di pubblica Beneficenza, ed Amministrazione, Chiese, Palagi, Teatri, ec., loro Pitture e Sculture*, Milano, Tipografia di Giovanni Silvestri, 1822.

PIROVANO 1824

F. Pirovano, *Milano nuovamente descritta co' suoi Stabilimenti di Scienze, di pubblica Beneficenza, ed Amministrazione, Chiese, Palagi, Teatri, ec., loro Pitture e Sculture*, Milano, Tipografia di Giovanni Silvestri, 1824.

Pittori 2014

*Pittori intorno a Moretto*, catalogo della mostra, a cura di G. Fusari, Roccafranca, La Compagnia della Stampa Massetti Rodella Editori, 2014.

Pittura 1986

*Pittura del Cinquecento a Brescia*, a cura di M. Gregori, Milano, Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde, 1986.

Pittura 1993

*Pittura in Brianza e in Valsassina dall'Alto Medioevo al Neoclassicismo*, a cura di M. Gregori, Milano, Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde, 1993.

Pittura 1998

*Pittura a Milano. Rinascimento e Manierismo*, a cura di M. Gregori, Milano, Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde, 1998.

Pittura 2007

*Pittura a Caravaggio. Avvenimenti figurativi in una terra di confine*, a cura di S. Muzzin, A. Civai, Caravaggio, Banca Credito Cooperativo di Caravaggio, 2007.

PIVA 1988

P. Piva, *L'«altro» Giulio Romano. Il Duomo di Mantova, la chiesa di Polirone e la dialettica col Medioevo*, Quistello, Ceschi, 1988.

PIVA 2012

P. Piva, *L'ambulacro e i «tragitti» di pellegrinaggio nelle chiese d'Occidente (secoli X-XII)*, in *Arte Medievale. Le vie dello spazio liturgico*, a cura di P. Piva, Milano, Jaca Book, 2012, pp. 81-131.

PONZONI 1930

C. Ponzoni, *Le chiese di Milano. Opera storico-artistica ornata da circa 1000 illustrazioni*, Milano, Arti grafiche milanesi, 1930.

PORRO 1833

C. Porro, *Guida della Regia Città di Lodi compilata per uso de' Forestieri*, Lodi, Tipografia Orcesi, 1833.

PORTIOLI 1875

A. Portioli, *Altre notizie sulla morte di Alberto Maraviglia*, in «Archivio Storico Lombardo», II, 1875, pp. 30-50.

PUPPI 1969

L. Puppi, *Il dibattito cinquecentesco sulla facciata del Duomo*, in *Il Duomo di Milano*, I, atti del convegno, a cura di M. L. Gatti Perer, Milano, Edizioni La Rete, 1969, pp. 145-148.

PURICELLI 1656

G. P. Puricelli, *De SS. Martyribus Nazario et Celso, ac Protasio et Gervasio, Mediolani sub Nerone caesis: Deque basilicis in quibus eorum Corpora quiescunt: Historica dissertatio. Rerum etiam Urbanarum notitia perutilis quam brevitatis gratia Nazarianam nuncupari placeat*, Mediolani, Iulium Cæsarem Malatestam, 1656.

Quadreria 1999

*Quadreria dell'Arcivescovado*, Milano, Electa, 1999.

Raccolta 1820

*Raccolta delle migliori Fabbriche Monumenti, Ville, Antichità di Milano e suoi dintorni*, Milano, Paolo Cavalletti e Compagni, 1820.

Raccolta 1823a

*Raccolta dell'interno delle principali chiese di Milano*, Milano, Ranieri Fanfani, 1823.

Raccolta 1823b

*Raccolta di ventiquattro vedute di Milano dedicate a S. A. I. R. l'Arciduca Ranieri viceré del Regno Lombardo Veneto*, Milano, Paolo Andrea Molina, 1823.

Raccolta 1838

*Raccolta di vedute fra le più pittoresche della città di Milano e dei Laghi principali d'Italia*, Milano, Luigi Valeriano Pozzi, 1838.

RACHELI 1849

A. Racheli, *Delle memorie storiche di Sabbioneta. Libri IV*, Casalmaggiore, Fratelli Bizzarri, 1849.

RAGOZZINO 2003

M. Ragozzino, *Le imprese decorative di Federico II*, in *Il Palazzo Ducale di Mantova*, a cura di G. Algeri, Mantova, Editori Sometti, 2003, pp. 151-182.

RAINERI 1553

A. F. Raineri, *Pompe* [1553], in A. F. Raineri, *Cento sonetti, altre rime e pompe, con la brevissima esposizione di Girolamo Raineri*, a cura di R. Sodano, Torino, Edizioni Res, 2004, pp. 153-188.

RAPAGGI 2011

A. Rapaggi, *Rodolfo Vantini (1792-1856)*, Grafo, San Zeno Naviglio, 2011.

REARICK 1987

W. R. Rearick, *The drawings of Paris Bordon*, in *Paris Bordon e il suo tempo*, atti del convegno, Treviso, Edizioni Canova, 1987, pp. 47-63.

RÉAU 1957

L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, 2. II, Paris, Presses Universitaires de France, 1957.

REGGIORI 1967

F. Reggiori, *Palazzo Aliverti a Milano. Nuova Sede del Mediocredito Regionale Lombardo*, Milano, Mediocredito Regionale Lombardo, 1967.

REGGIORI 1968

F. Reggiori, *Il Santuario di Santa Maria presso San Celso e i suoi tesori*, Milano, Pizzi, 1968.

RENZI in corso di stampa

G. Renzi, *A margine degli anni milanesi di Bernardino Campi*, in corso di stampa.

REPISHTI 2008

F. Repishti, *Federico Borromeo e gli architetti milanesi. La "scarseggia che boggidi si trova di simili [valenti] soggetti"*, in *L'architettura milanese e Federico Borromeo. Dall'investitura arcivescovile all'apertura della Biblioteca Ambrosiana (1595-1609)*, atti del convegno, a cura di F. Repishti, A. Rovetta, Milano / Roma, Biblioteca Ambrosiana / Bulzoni Editore, 2008, pp. 63-79.



REPISHTI 2010

F. Repishti, *La residenza milanese di Pio IV: il palazzo Medici in via Brera*, in «Annali di architettura. Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza», 12, 2000, pp. 75-90.

RHO 1772

F. Rho, *Memoria de' Regio-Ducali Cappellani di Santa Maria presso San Celso di Milano, chiesa regio-ducale, presentato alla Regia Giunta Economale nel 1772*, Milano, 1772.

RIDOLFI 1648

C. Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte, ovvero le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello Stato*, I-II, Venezia, Gio. Battista Sgava, 1648.

RIEGEL 1998

N. Riegel, *Santa Maria presso San Celso in Mailand. Der Kirchenbau und seine Innendekoration. 1430-1563*, Worms am Rhein, Wernersche Verlagsgesellschaft, 1998.

RIEGEL 2002

N. Riegel, *Santa Maria presso San Celso a Milano*, in *Bramante milanese e l'architettura del Rinascimento lombardo*, a cura di C. L. Frommel, L. Giordano, R. Schofield, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 315-337.

RIGHI 1997

N. Righi, s.v. *Campi, Antonio*, in *Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 16, München / Leipzig, K. G. Saur, 1999, pp. 37-39.

RIPA 1593

C. Ripa, *Iconologia ovvero descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi*, Roma, Per gli Heredi di Gio. Gigliotti, 1593.

RIVOLTA 1656

F. Rivolta, *Vita di Federico Borromeo Cardinale del Titolo di Santa Maria degli Angeli, ed Arcivescovo di Milano*, Milano, Dionisio Gariboldi, 1656.

RIVOLTA 1938a

A. Rivolta, *Epistolario giovanile di S. Carlo Borromeo*, in «Aevum», 12 (2/3), 1938, pp. 253-280.

RIVOLTA 1938b

A. Rivolta, *San Carlo Borromeo. Note biografiche. Studio sulle lettere e sui documenti*, Milano, Editrice di G. Gasparini, 1938.

RIZZINI 2001

M. Rizzini, "Essendo che sono cose che resteranno a perpetua memoria". *Due ricami milanesi del primo Seicento*, in *Il ricamo in Italia dal XVI al XVIII secolo*, atti del convegno, a cura di F. Fiori, M. Zanetta Accornero, Novara, Interlinea edizioni, 2001, pp. 75-143.

RODESCHINI 1981

M. C. Rodeschini, *Note sulle due pale del Moretto a Bergamo*, in «Notizie da Palazzo Albani», X (2), 1981, pp. 23-34.

ROMAGNOLI 1977

D. Romagnoli, *Le matricole degli orefici di Milano. Per la storia della Scuola di S. Eligio dal 1311 al 1773*, Milano, Associazione Orafa Lombarda, 1977.

ROMANINI 1973

A. M. Romanini, *Architettura*, in C. Ferrari da Passano, A. M. Romainini, E. Brivio, *Il Duomo di Milano*, Milano, Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde, 1973, pp. 97-232.

ROMANO 1970

G. Romano, *Casalesi del Cinquecento. L'avvento del manierismo in una città padana*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1970.

ROMANO 1978

G. Romano, *Per la salvaguardia del patrimonio artistico: lavori in corso*, in *Musei del Piemonte. Opere d'arte restaurate*, catalogo della mostra, a cura di G. Romano, Torino, Regione Piemonte, Assessorato all'Istruzione e alla Formazione professionale / Ministero per i Beni culturali, Soprintendenza per i Beni artistici e storici del Piemonte, 1978, pp. 10-20.

ROMANO 1983-1984

G. Romano, *Eusebio Ferrari e gli affreschi cinquecenteschi di Palazzo Verga a Vercelli*, in «Prospettiva», 33-36, 1983-1984, pp. 135-144.

ROMANO 2006

G. Romano, *Pittori in bottega: Gaudenzio Ferrari tra avanguardia e tradizione*, in *Fermo Stella e Sperindio Cagnoli seguaci di Gaudenzio Ferrari. Una bottega d'arte nel Cinquecento padano*, catalogo della mostra, a cura di G. Romano, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2006, pp. 11-21.

RONCHI 1963

M. Ronchi, *I dipinti di A. Campi in S. Maria presso S. Celso*, in «Città di Milano. Rassegna mensile del Comune e bollettino di statistica», 80 (9), 1963, pp. s. n.

RONCHI 1964

M. Ronchi, *L'Assunta di Camillo Procaccini in S. Maria presso S. Celso*, in «Città di Milano. Rassegna mensile del Comune e bollettino di statistica», 81 (1), 1964, pp. s. n.

ROSCI 1964

M. Rosci, *Una lapide alla Madonna dei Miracoli*, in *Mostra del Cerano*, catalogo della mostra, a cura di M. Rosci, Novara, Banca Popolare di Novara, 1964, pp. 21-33.

ROSCI 1993

M. Rosci, *Giulio Cesare Procaccini*, Soncino, Edizioni dei Soncino, 1993.

ROSCI 2000

M. Rosci, *Il Cerano*, Milano, Electa, 2000.

ROSSI 1989

M. Rossi, *Il monastero di Sant'Ambrogio, i Cistercensi e Callisto Piazza*, in *I Piazza da Lodi. Una tradizione di pittori nel Cinquecento*, catalogo della mostra, a cura di G. Sciolla, Milano, Electa, 1989, pp. 293-301.

ROSSI 1995

M. Rossi, *Cappella di S. Giorgio*, in *La basilica di S. Ambrogio: il tempio ininterrotto*, II, a cura di M. L. Gatti Perer, Milano, Vita e Pensiero, 1995, pp. 542-545.

ROTTA 1885

P. Rotta, *Il Santuario di Nostra Signora presso S. Celso. Cenni storici e illustrativi*, Milano, Tipografia del Riformatorio Patronato, 1885.

ROVETTA 1986

A. Rovetta, *Antica chiesa di S. Sebastiano*, in *Milano ritrovata. L'asse via Torino*, catalogo della mostra, a cura di M. L. Gatti Perer, Milano, Casa Editrice Il Vaglio Cultura Arte, 1986, pp. 212-213.

RUGGERI 1977

U. Ruggeri, *Disegni di Oxford*, in «Critica d'arte», XLII (154-156), 1977, pp. 98-118.

RUMOR 1899

S. Rumor, *Il blasone vicentino descritto ed illustrato*, Venezia, Tipo-lit. F. Visentini, 1899.

SACCARDO 1981

M. Saccardo, *Notizie d'arte e di artisti vicentini*, Vicenza, Edizioni L.I.E.F., 1981.

SACCHI 1837

D. Sacchi, *La Madonna presso S. Celso*, in «Cosmorama Pittorico», IV (15), 1837, pp. 113-114.

SACCHI 1872

F. Sacchi, *Notizie pittoriche cremonesi*, Cremona, Tipografia Ronzi e Signori, 1872.

SACCHI 1986

R. Sacchi, *Bernardino Lanino in Lombardia*, in *Bernardino Lanino e il Cinquecento a Vercelli*, a cura di G. Romano, Torino, Cassa di Risparmio di Torino, 1986, pp. 121-162.

SACCHI 1989

R. Sacchi [1989], *Gaudenzio Ferrari a Milano: i committenti, la bottega, le opere*, in R. Sacchi, *Gaudenzio a Milano*, Milano, Officina Libreria, 2015, pp. 26-52.

SACCHI 1991

R. Sacchi, *1539: Bambaia e Callisto Piazza nel Duomo di Novara*, in «Osservatorio delle Arti», 6, 1991, pp. 34-41.

SACCHI 1996

R. Sacchi, s.v. *Ferrari, Gaudenzio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLVI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996, pp. 573-581.

SACCHI 1998

R. Sacchi [1998], *Piste gaudenziane*, in R. Sacchi, *Gaudenzio a Milano*, Milano, Officina Libreria, 2015, pp. 53-66.

SACCHI 2003

R. Sacchi, s.v., *Ferrari, Gaudenzio*, in *Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 38, München / Leipzig, K. G. Saur, 2003, pp. 533-537.

SACCHI 2005

R. Sacchi, *Il disegno incompiuto. La politica artistica di Francesco II Sforza e di Massimiliano Stampa*, I-II, Milano, LED, 2005.

SACCHI 2006

R. Sacchi, «*Chi non ha veduto quel sepolcro, non può dir di sapere che cosa sia pittura*», in *Gaudenzio Ferrari. La Crocifissione del Sacro Monte di Varallo*, a cura di E. De Filippis, Torino, Umberto Allemandi & C., 2006, pp. 21-34.

SACCHI 2015

R. Sacchi, *Gaudenzio a Milano*, Milano, Officina Libreria, 2015.

SACCHI in corso di stampa

R. Sacchi, *Demio, Gaudenzio e Tiziano: tre presenze forti in Santa Maria delle Grazie*, in corso di stampa.

SACCHI, LEYDI 2014

R. Sacchi, S. Leydi, *Intorno a Bambaia*, in *The Gordian Knot. Studi offerti a Richard Schofield*, a cura di M. Basso, J. Gritti, O. Lanzani, Roma, Campisano Editore, 2014, pp. 149-164.

SÀITA 1996

E. Sàita, *Una città «turrita»? Milano e le sue torri nel medioevo*, in «Nuova Rivista Storica», LXXX (II), 1996, pp. 293-338.

SALMON 1751

T. Salmon, *Lo stato presente di tutti i paesi e popoli del mondo naturale, politico e morale, con nuove osservazioni, e correzioni degli antichi e moderni viaggiatori*, XIX, Venezia, Giambattista Albrizzi, 1751.

SAMBIN DE NORCEN 1995

M. T. Sambin De Norcen, *Primiticcio e gli «altri giovani che stavano con Giulio a lavorare». Precisazioni sugli stuccatori di Palazzo Te*, in «Atti e memorie. Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere ed Arti», LXIII, 1995, pp. 65-96.

SANNAZZARO 1990

G. B. Sannazzaro, *Per Andrea Appiani: alcune novità e precisazioni*, in «Studi monzesi», 6, 1990, pp. 3-17.

SANTAGOSTINO 1671

A. Santagostino, *L'immortalità e gloria del pennello. Catalogo delle pitture insigni che stanno esposte al pubblico nella città di Milano* [1671], a cura di M. Bona Castellotti, Milano, Edizioni Il Polifilo, 1980.

SANTAGOSTINO 1688 circa

A. Santagostino, *Catalogo delle Pitture Insigni, che stanno esposte al pubblico nella Città di Milano*, Milano, Federico Maietta, [1688 circa].

*Santa Maria* 1981

*Santa Maria dei Miracoli presso S. Celso. Milano*, a cura dei Padri Oblati Vicari, Genova, Arti Grafiche B. N. Marconi, 1981.

SANTANERA 1982

O. Santanera, *Il pittore Giuseppe Giovenone il Vecchio*, in «Bollettino storico vercellese», 11, 1982, pp. 131-175.

SARDI, ZANON 2007

F. Sardi, E. P. Zanon, *L'archivio della Scuola grande di San Rocco a Venezia. Atlante iconografico*, Venezia, Marsilio, 2007.

SASSI 1765

G. A. Sassi, *Notizie istoriche intorno alla miracolosa immagine ed insigne tempio della B. V. Maria presso S. Celso*, Milano, Gio. Battista Bianchi stampatore del suddetto insigne Tempio, 1765.

SAVY 2004

B. M. Savy, *Moretto e Romanino per la confraternita del Corpo di Cristo nel Duomo di Brescia: i cicli decorativi e un gonfalone perduto*, in «Prospettiva», 110-111, 2003, pp. 97-121.

SAVY 2006

B. M. Savy, «*Manducatio per visum*». *Temî eucaristici nella pittura di Romanino e Moretto*, Cittadella, Bertinello Artigrafiche, 2006.

SCARAMUCCIA 1674

L. Scaramuccia, *Le finzze de pennelli italiani, ammirate, e studiate da Girupeno sotto la scorta, e disciplina del genio di Raffaello D'Urbino*, Pavia, Gio. Andrea Magri, 1674.

SCHAEFFER 1910

E. Schaeffer, s.v. *Bordone, Paris Paschalinus*, in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, a cura di U. Thieme, F. Becker, 4, Leipzig, E. A. Seemann, 1910, pp. 347-351.

SCIANNA 2015-2016

E. Scianna, *Le pietre di Santa Croce a Bosco Marengo*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Studi Umanistici, a.a. 2015-2016 (relatore G. Agosti).

SCIOLLA 1971

G. C. Sciolla, *L'arte dei Piazzza*, in A. Novasconi, *I Piazzza*, Lodi, Banca Mutua Popolare Agricola di Lodi, 1971, pp. 11-30.

SCIOLLA 1989

G. C. Sciolla, *I Piazzza: i tempi della critica*, in *I Piazzza da Lodi. Una tradizione di pittori nel Cinquecento*, catalogo della mostra, a cura di G. Sciolla, Milano, Electa, 1989, pp. 15-36.

SCOTTI 1972

A. Scotti, *Architettura e riforma cattolica nella Milano di Carlo Borromeo*, in «l'arte», 18-19/20, 1972, pp. 55-90.

SCOTTI 1975

A. Scotti, *I disegni alessiani nelle collezioni milanesi*, in *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*, atti del convegno, Genova, Sagep Editrice, 1975, pp. 467-467.

SCOTTI 1977

A. Scotti, *Per un profilo dell'architettura milanese (1353-1565)*, in *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1977, pp. 97-107.

Seicento 2013

*Seicento lombardo a Brera. Capolavori e riscoperte*, catalogo della mostra, a cura di S. Coppa, P. Strada, Milano, Skira, 2013.

SELLA 1968

D. Sella, *Salari e lavoro nell'edilizia lombarda durante il secolo XVII*, Pavia, Editrice Succ. Fusi, 1968.

SEMENZI 1700

G. G. Semenzi, *Origine miracolosa della celebre Madonna appresso a S. Celso in Milano*, Milano, Ambrogio Ramellati, 1700.

SERVIDA 2002

S. Servida, *La cappella del Santissimo Sacramento nella parrocchiale di Caravaggio*, in *Bramante milanese e l'architettura del Rinascimento lombardo*, a cura di C. L. Frommel, L. Giordano, R. Schofield, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 225-241.

SEVESI 1926

P. M. Sevesi, *Il Santuario di Saronno*, Milano, Premiata Tipografia Pontificia Arcivescovile S. Giuseppe, 1926.

SGARBI 2014

V. Sgarbi, *Il punto di vista del cavallo. Caravaggio*, Milano, Bompiani, 2014.

SHEARMAN 1983

J. Shearman, *Funzione e illusione. Raffaello Pontormo Correggio*, a cura di A. Nova, Milano, il Saggiatore, 1983.

SHEARMAN 1995

J. Shearman, *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano. "Only connect..."*, Milano, Jaca Book, 1995.

SHELL 1995

J. Shell, *Pittori in bottega. Milano nel Rinascimento*, Torino, Umberto Allemandi & c., 1995.

SHELL 1989

J. Shell, *L'Archivio della Fabbrica del Duomo e altri archivi ecclesiastici*, in *Giovanni Antonio Amadeo. I documenti*, a cura di R.V. Schofield, J. Shell, G. Sironi, Como, Edizioni New Press, 1989, pp. 72-77.

S. Maria 1997

S. Maria presso S. Celso, Milano, Comunicazione 90 Editore, 1997.

SORMANI 1751

N. Sormani, *De' passeggi storico-topografico-critici nella città, indi nella diocesi di Milano*, I, Milano, Pietro Francesco Malatesta, 1751.

SPINELLI 1989

A. Spinelli, *Verso la perfezione insieme. Attualità di un'esperienza: i "Maritati di s. Paolo"*, Milano, Editrice Ancora, 1989.

*Sprawozdania* 1889

*Sprawozdania z posiedzeń Komisji Historyi Sztuki za czas od 1 listop 1888 do 11 lipca 1889*, a cura di S. Tomkowicz, in «*Sprawozdania Komisji do Badania Historyi Sztuki w Polsce*», IV, 1889, pp. XLIX-LXXV.

*Sprawozdania* 1912

*Sprawozdania z posiedzeń Komisji Historyi Sztuki za czas od 1 stycznia do 31 grudnia 1905*, a cura di J. Pagaczewski, in «*Sprawozdania Komisji do Badania Historyi Sztuki w Polsce*», VIII (III-IV), 1912, cc. CCCLXXXI-CCCLXX.

SRICCHIA SANTORO 1997

F. Sricchia Santoro, *Il Cinquecento. L'arte del Rinascimento*, II, Milano, Jaca Book, 1997.

STOPPA 2003

J. Stoppa, *Il Morazzone*, Milano, 5 continents, 2003.

STOPPA 2005

J. Stoppa, *Cerano giovane*, in *Il Cerano. 1573-1632. Protagonista del Seicento lombardo*, catalogo della mostra, a cura di M. Rosci, Milano, Federico Motta Editore, 2005, pp. 98-103.

*Strokes of Genius* 2014

*Strokes of Genius. Italian drawings from the Goldman Collection*, a cura di S. Folds McCullagh, Chicago, Art Institute of Chicago, 2014.

TADINO 1648

A. Tadino, *Raguaglio dell'origine et giornali successi della gran peste Contagiosa, Venefica, & Malefica seguita nella Città di Milano, & suo Ducato dall'Anno 1629 fino all'Anno 1632*, Milano, Filippo Ghisolfi, 1648.

TAEGIO 1559

B. Taegio, *La villa*, Milano, Francesco Moschini, 1559.

TANZI 1987

M. Tanzi, *Francesco Prata da Caravaggio: aggiunte e verifiche*, in «Bollettino d'arte», 44-45, 1987, pp. 141-156.

TANZI 1994

M. Tanzi, *Cremona 1560-1570: novità sui Campi*, in «Bollettino d'arte», 83, 1994, pp. 55-64.

TANZI 2004a

M. Tanzi, *I Campi*, Milano, 5 continents 2004.

TANZI 2004b

M. Tanzi, *Siparietti cremonesi*, in «Prospettiva», 113-114, 2004, pp. 117-161.

TANZI 2008

M. Tanzi, *Un San Girolamo di Antonio Campi*, Milano, Altomani & Sons, 2008.

TANZI 2015

B. Tanzi, *Colombino Rapari. Arti figurative e inquietudini religiose a Cremona nel Cinquecento*, Verona, Delmiglio, 2015.

TERRAROLI 1988

V. Terraroli, *Moretto e alcune desunzioni iconografiche: da Raimondi a Dürer*, in *Alessandro Bonvicino il Moretto*, catalogo della mostra, Brescia, Nuova Alfa Editoriale, 1988, pp. 280-286.

TERZAGHI 2015

M. C. Terzaghi, s.v. *Peterzano, Simone*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2015.

*Tesori* 2003

*Tesori del marchesato paleologo*, catalogo della mostra, a cura di B. Ciliento, A. Guerrini, Savigliano, L'artistica Editrice, 2003.

TESTORI 1955

G. Testori, *Inediti del Cerano Giovine*, in «Paragone», 67, 1955, pp. 13-21.

TESTORI 1977

G. Testori, *Senza il capolavoro scandaloso*, in «Corriere della Sera», 19 giugno 1977.

TETTONI, SALADINI 1843

L. Tettoni, F. Saladini, *Teatro araldico ovvero raccolta generale delle armi ed insegne gentilizie delle più illustri e nobili casate che esisterono un tempo e che tuttora fioriscono in tutta l'Italia*, II, Lodi, Cl. Wilmant e figli, 1843.

*The Bernard* 2015

*The Bernard and Mary Berenson Collection of European paintings at I Tatti*, a cura di C. B. Strehlke, M. Brüggem Israëls, Firenze / Milano, Villa I Tatti / Officina Libraria, 2015.

*The Masterpieces* 1909

*The Masterpieces of Moretto da Brescia (c. 1498 – c. 1554)*, London - Glasgow, Gowans & Gray, 1909.

*Thesaurus* 1704

*Thesaurus Antiquitatum et historiarum Italiae, Mari Ligustico & Alpibus vicina*, a cura di J. G. Graevius, Leiden, Pieter van der Aa, 1704.

*The Travel Diaries* 1855-1858

*The Travel Diaries of Otto Mündler* [1855-1858], a cura di C. Togneri Dowd, in «The Walpole Society», LI, 1985, pp. 71-254.

*The Travel Notebooks* 1852-1854

*The Travel Notebooks of Sir Charles Eastlake* [1852-1854], a cura di S. Avery-Quash, in «The Walpole Society», LXXIII (I), 2011, pp. 81-674.

THOENES 2012

C. Thoenes, *Bramante a San Pietro: i “deambulatori”*, in *Donato Bramante. Ricerche, proposte, riletture*, a cura di F. P. Di Teodoro, Urbino, Accademia Raffaello, 2001, pp. 303-320.

TONELLI 2010

F. Tonelli, *Lombardino fra Cristoforo Solari e Giulio Romano nella Certosa di Pavia (1540 ca. – 55) e uno spunto per Bramante a Roma*, in «Palladio. Rivista di storia dell'architettura e restauro», 44, 2009, pp. 31-72.

TORRE 1674

C. Torre, *Il ritratto di Milano*, Milano, Federico Agnelli, 1674.

TORRE 1714

C. Torre, *Il ritratto di Milano*, Milano, Agnelli, 1714.

TOSI 2014

L. Tosi, *10. Meda. San Vittore*, in *Bernardino Luini e i suoi figli. Itinerari*, a cura di G. Agosti, R. Sacchi, J. Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2014, pp. 79-88.

TOVAGLIERI 2014

T. Tovaglieri, *25. Saronno. Santuario della Beata Vergine dei Miracoli*, in *Bernardino Luini e i suoi figli. Itinerari*, a cura di G. Agosti, R. Sacchi, J. Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2014, pp. 185-206.

TREBESCHI DE TONI 1955

V. Trebeschi De Toni, *Il Moretto. I ragazzi alla scoperta di un grande pittore*, Brescia, Editrice “La Scuola”, 1955.

TRONCANA 2015

A. Troncana, *Il Moretto ritrovato a Milano*, in «Corriere della Sera. Brescia», 3 marzo 2015, p. 13.

UCCELLI 2008

A. Uccelli, *Due film, la filologia e un cane. Sui documentari di Umberto Barbaro e Roberto Longhi*, in «Prospettiva», 129, 2008, pp. 2-40.

URBINI 2007

S. Urbini, *Il Libro delle Sorti di Lorenzo Spirito Gualtieri*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2007.



VALERIO 1970-1971

A. P. Valerio, *Annibale Fontana*, tesi di laurea, Milano, Università degli Studi di Milano, a.a. 1970-1971 (relatore A. M. Brizio).

VALERIO 1973

A. P. Valerio, *Annibale Fontana e il paliotto dell'Altare della Vergine dei Miracoli in Santa Maria presso San Celso*, in «Paragone», 24, 1973, pp. 32-53.

VALERIO 1977

A. P. Valerio, *La medaglia a Milano: 1535-1565*, in *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1977, pp. 132-136.

VANNUGLI 1988

A. Vannugli, *Una Vestale Tuccia' "pudicitiae testimonium" del Moretto in Palazzo Taverna a Roma*, in «Bollettino d'arte», 47, 1988, pp. 85-90.

VASARI 1568

G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti, nelle redazioni del 1550 e 1568* [1568], a cura di P. Barocchi, R. Bettarini, I-VI, Firenze, Sansoni e S.P.E.S., 1966-1987.

VENOSTA 1871

F. Venosta, *Milano ed i suoi dintorni. Laghi, Brianza e Certosa di Pavia*, Milano, R. stabilimento di Luigi Ronchi, 1871.

VENTURI 1928

Venturi 1928, *Storia dell'arte italiana*, IX.3, Milano, Ulrico Hoepli, 1928.

VENTURI 1929

A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, IX.4, Milano, Ulrico Hoepli, 1929.

VENTURI 1934

A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, IX.7, Milano, Ulrico Hoepli, 1934.

*Verso il museo* 2005

*Verso il museo. Opere dell'Accademia restaurate. 1994-2004*, catalogo della mostra, a cura del Dipartimento del Patrimonio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Brera, Milano, Eart Consulting, 2005.

VIALE 1969

V. Viale, *Gaudenzio Ferrari*, Torino, ERI, 1969.

VILLATA 2010

E. Villata, *La tela dell'Assunta al Bigorio. Precisazioni e meditazioni sulle opere del convento ticinese*, in «Arte&Storia», 47, 2010, pp. 58-64.

VON WURZBACH 1872

C. von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche 1750 bis 1850 im Kaiserstaate und in seinen Kronlandern gelebt haben*, 24, Wien, Hof- und Staatsdruckerei, 1872.

ZAMBOLO in corso di stampa

M. Zambolo, *La pittura bresciana in mostra (1934-1939)*, in corso di stampa.

ZANI 1998

V. Zani, *L'altare di Santa Caterina nel Duomo di Milano e la maturità di Benedetto Briosco*, in «Nuovi studi», 5, 1998, pp. 39-64.

VAZZOLER 1985

G. M. Vazzoler, *Regesto*, in *La Basilica di San Lorenzo in Milano*, a cura di G. A. Dell'Acqua, Milano, Banca Popolare di Milano, 1985, pp. 217-221.

VENTURELLI 2005

P. Venturelli, *Aggiunte e puntualizzazioni per Giovanni Battista Crespi detto il Cerano a Milano: disegno e arti della modellazione. Tra il Duomo, santa Maria presso san Celso e Annibale Fontana*, in «Arte Cristiana», 826, 2005, pp. 57-67.

VIRGILIO 1992

G. Virgilio, *Michelangelo Carminati e la decorazione cinquecentesca della chiesa di S. Maria Rezzonico*, in «Arte Lombarda», 101, 1992, pp. 51-58.

VOLPE 1978

C. Volpe, *Mostre: "Omaggio a Tiziano" e "Pittura francese nelle collezioni pubbliche fiorentine"*, in «Paragone», 335, 1978, pp. 90-95.

VON RUMOHR 1832

C. F. Rumohr, *Drey Reisen nach Italien. Erinnerungen* [1832], in *Sämtliche Werke*, a cura di E. Y. Dilk, XII, Hildesheim / Zürich / New York, Olms-Weidmann, 2003.

VON RUMOHR 2009

C. F. Rumohr, *Antologia*, in «Concorso. Arti e lettere», III, 2009, pp. 24-97.

WARD-JACKSON 1979

P. Ward-Jackson, *Italian Drawings. Volume One. 14th-16th century*, London, Her Majesty's Stationery Office, 1979.

WARD NEILSON 1979

N. Ward Neilson, *Camillo Procaccini*, New York, Garland Publishing, 1979.

WITTE 2003

A. A. Witte, *Liturgy, history and art: Domenichino's Cappella dei Santi Fondatori*, in «The Burlington magazine», 145, 2003, pp. 777-786.

ZAIST 1774

G. B. Zaist, *Notizie istoriche de' pittori, scultori, ed architetti cremonesi*, I-II, Cremona, Pietro Ricchini, 1774.

ZAMBONI 1974

S. Zamboni, s.v. *Campi (Campo), Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1974, pp. 500-508.

ZANI 2000

V. Zani, *Lorenzo da Musignano risarcito*, in «Nuovi Studi», 8, 2000, pp. 35-59.

ZANUSO 2008

S. Zanuso, s.v. *Marini (de Marinis), Angelo (Giovan Angelo)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2008, pp. 430-434.